Romanische Philologie

Der Sprachgebrauch Mallarmé's

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn.

Von

Walter Naumann

aus Aussig in Böhmen

Marburg (Lahn) 1936
Buchdruckerei Hermann Bauer

Berichterstatter:
Professor Dr. Ernst Robert Curtius

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Lucie Litalien
Paul Hübinger
Wolfgang Schildknecht

den Freunden
der Bonner Studienjahre

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546416_0015

Coupable qui, sur cet art, avec cécité opérera un dédoublement : ou en sépare, pour les réaliser dans une magie à côté, les délicieuses, pudiques — pourtant exprimables, métaphores.

Divagations

Inhalt

Seite

Abkürzungen IX
Literatur X
Vorwort XI

I. Kapitel: Themen der Dichtung

1. Dichtung des Unangeschauten 1
   Ennui 1
   Spiegel 11
2. Liebesdichtung 14
   Sonnenuntergang 19
3. Gegenstands-Dichtung 30
   Tod und Grab 46
4. Die Darstellung des menschlichen Daseins 50
   Harlekin-Theater 52
   Weltschau-Seefahrt 58
   Der Dichter 70

II. Kapitel: Tendenzen der Sprachgestaltung

A. Die Ausdrucksbelastung des Einzelworts
1. Dichterische Uebersteigerung: Das Außerordentliche 75
2. Das schöne Wort: 80
   a. Zersplitterung eines Ausdrucks-Komplexes in Bedeutungs-irrelevante Lieblingswörter 80
   b. Zusammennahme des Ausdrucks in einem Wort: das schöne Wort als Symbol 83

B. Die Situierung und Beziehung
3. Unbestimmtheit 91
4. Parallelität 97

III. Kapitel: Das Bild der Welt

Gefühlsausdruck 103
Farben 105
Düfte 110

Seite

Das Heilige 111
Kostbarkeiten 113
Fest und Prunk 115
Altsein 120
Natur
Tageszeiten 125
Jahreszeiten 128
Landschaft 129
Wind und Wolken 131
Himmel, Horizont und Ferne 133
Das Land der Verheißung 137
Musik 140
Licht 143

IV. Kapitel: Die Stellung des Geistes

a. Methode
Welt und Dichtung 149
Der souveräne Dichter 153
Erinnerung, Zeit 155
Unmittelbarkeit 158
Isolierung 161
b. Idealismus 164
Reinheit, Ungewordensein 168
Nichtsein 171
Einheit und Einzigkeit 180
c. Intellektualismus 183
Traum 196

V. Kapitel: Erlebnis und Seele des Dichters

a. Worte der Seele im Bereiche des Lebens 200
Hier und Jetzt 200
Worte des Lebens 203
Zweifel und Lüge 205
Une tendre figure 207
b. Worte der Seele im Bereiche des Sagens 208

Register: Lexikon des Sprachgebrauchs 213

Anhang: Bibliographie zu den einzelnen Gedichten 220

Abkürzungen

der Werke des Dichters

. . , . . (Seite und Verszahl)	Poésies, 1913 NRF.
. . . (nur Seite)	Divagations, 1922 Fasquelle.
A . .	Autobiographie, Lettre à Verlaine, 1924 Messein.
Aub . .	Lettres de Mallarmé à Aubanel et Mistral, 1924 Au Pigeonnier.
Aumône I, II, III	1., 2., 3. Fassung (von 1862, 1864, 1866) des Gedichtes 'Aumône': Edm. Bonniot, in 'Revue de France', 1930, I, 59 ff.
Auriaut	Jugendverse von 1862: publ. Auriaut, in Nouv. Rev. Fr. Mai 1933.
Ci . .	Contes Indiens. 1927 L. Carteret.
C P	'Préface' des 'Coup de Dés'.
Coup . .	'Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard', 1914 NRF.
D . .	Divagations, 1922 Fasquelle.
Dipt. NRF I u. II	Diptyque, publ. Edm. Bonniot, in Nouv. Rev. Fr. 1929, I, 87–89.
Dipt. II.	Diptyque II, Collection Latinité, Paris 1929.
Enf. Prod.	Jugendverse: 'L'Enfant Prodigue', publ. in 'Le Manuscrit Autographe', 1926, no 3, p. 11 ff.
Gal. Mac.	Jugendverse: 'Galanterie Macabre', (vom Jahre 1861), publ. Edm. Bonniot, in 'Revue de France', 1930, I, 59—72.
Ig . .	Igitur, 1925 NRF.
Jugend Th	Jngendverse (von 1859), publ.: Thibaudet, in Nouv. Rev. Fr. juin 1933.
ML . .	Oxford, Cambridge: La Musique et les Lettres, Perrin 1895.
Monv.	J. Monval, in 'Revue des Deux Mondes', 1er oct. 1923, 661 f., Briefe Mallarmés an Coppée 1866—94.
Moréas	Jean Moréas, Esquisses et Souvenirs, 1908: Zwei Briefe Mallarmés.
nrf. . . .	Poésies, 1931 NRF.
Ouv., . .	'Ancienne Ouverture d'Hérodiade'; publ. in 'Nouv. Rev. Fr.' 1er nov. 1926.
P . .	Les Poèmes d'Edgar Poe, Traduction de Mallarmé, 1928 Gallimard.

Pitre I	Erste Fassung (von 1864) des Gedichtes 'Le Pitre Châtié'; publ. Edm. Bonniot in 'Revue de France', 1929, II, 637 ff.
R..	La Dernière Mode, with an introduction by S. A. Rhodes, New York, Institute of French Studies, 1933 (von 1875).
Sonneur I, II	Erste (1862) und zweite (1866) Fassung des Gedichtes 'Le Sonneur', publ. Edm. Bonniot in 'Revue de France', 1929, II, 637 ff.
Thér..	André Thérive, in 'Revue Universelle' 1er nov 1923, pp. 289—306: Lettres de Mallarmé à Aubanel et Mistral.
T. O.	Ten O'clock de Mr. Whistler, in 'Revue Indépendante' mai 1888.
V..	Les Miens I., Villiers de L'Isle-Adam, Bruxelles, Lacomblez, 1892.
VC..	Vers de Circonstance, 1920 NRF.
Z..	Dix-neuf Lettres à Zola, éd. Jean Royère, Paris, J. Bernard, 1929.

der Abhandlungen

Die Abkürzungen der wichtigeren Forschungsarbeiten findet man unter Abschnitt II—IV des Literaturverzeichnisses.

Die Abhandlungen des Abschnittes V der Literaturangabe werden nur mit dem Namen des Autors, nötigenfalls mit einem unterscheidenden Stichwort angeführt.

Literatur

Bibliographien: H. Talvart-J. Place: Kartothek zu deren: 'Bibliographie des auteurs modernes de langue française (1801--1927); Paris 1928 ff. (Editions de la Chronique des Lettres Françaises.)

Hugo P. Thieme: Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930, Paris 1933 (E. Droz).

I. Werke des Dichters

Bibliographie: M. Monda-F. Montel: Bibliographie des Poètes Maudits' I. Stéphane Mallarmé, Paris 1927 (Giraud Badin).

A) In Buchform erschienen

Stéphane Mallarmé:

1. Poésies, NRF 1931.
   Ausgaben der 'Poésies':
   1887 Photo-litographiées du manuscrit définitif, 47 ex. (Revue Indépendante).
   1899 Bruxelles, Deman, mit einigen neuen Stücken, vom Dichter selbst noch vorbereitet.
   1913 ff. NRF ist die vorliegende Ausgabe, mit weiteren neuen Stücken.
   (zit.: nur Seite und fortlaufende Versnummer, wenn zur Unterscheidung nötig: nrf . . .).
2. Divagations, Fasquelle 1922 (erste Auflage: Fasquelle 1897) (zit.: nur Seite, wenn zur Unterscheidung nötig: D . . .).
3. Vers de Circonstance, NRF 1920 (zit.: VC . . .).
4. Oxford, Cambridge: La Musique et les Lettres, Perrin 1895 (zuerst: 1894) (zit.: ML . . .).[1 3]
5. Les Miens I Villiers de l'Isle-Adam, Bruxelles, Lacomblez 1892 (zuerst: 1890) (zit.: V . . .).[1]
6. Igitur, 1925 NRF (zit.: Jg . . .).
7. Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard, 1914 NRF (zuerst: in 'Cosmopolis' mai 1897) (zit.: Coup . . .).
8. La Dernière Mode, with an introduction by S. A. Rhodes, New York, Institute of French Studies 1933 (von 1875)[2] (zit.: R . . .)
   (dazu: R. de Renéville in 'NRF' avr. 1933).
9. Contes Indiens (Avant-Propos: Dr. Edm. Bonniot), Paris, L. Carteret 1927 (zit.: Ci . . .)[2]
10. Autobiographie, Lettre à Verlaine, Paris, Messein 1924 (zit.: A . . .).[2]

1) Diese Bücher wurden mir von Herrn Dr. Rauhaut-München zur Verfügung gestellt.
2) vorhanden: Univ.-Bibl. Bonn.
3) vorhanden: Staats-Bibl. Berlin; Roman. Seminar, Bonn.

11. Diptyque II, Collection Latinité, Paris 1929 (zit.: Dipt. II).[1]
12. Petite Philologie à l'usage des Classes et du Monde, Truchy, 1878.[2]
13. Les Poèmes d'Edgar Poe, Traduction de Stéphane Mallarmé. Neudruck: Gallimard 1928 (zuerst: Bruxelles 1897) (zit.: P . . .)[3]
14. Ten O'clock de Mr. Whistler in Revue Indépendante, Mai 1888 (zit.: T. O.)[3]
15. Les Dieux Antiques, d'après G. W. Cox (von 1880), neu herausgegeben 1926 Gallimard.
16. Le Vathek de Beckford, Perrin 1893.[1]

Alle früheren und einzelnen Veröffentlichungen, die für diese Arbeit nicht wichtig sind, findet man bei Monda-Montel.

Unerreichbar waren mir:
L'Etoile des Fées, de Mme E. Hope, Traduction, 1881, Charpentier.
Stephens, J.: Favorite Tales for young children, Notes, Leroy 1885.

B) Einzelnes posthum Veröffentlichtes

1. Edmond Bonniot: in Revue de France, 1930, I 59 72:
   Aumône, I, II, III. Fassung (von 1862, 1864, 1866) (zit.: Aumône I, II, III).
   Galanterie Macabre (von 1861) (zit.: Gal. Mac.).
2. Diptyque: in Nouvelle Revue Française 1929, I, 87—89 (éd. Bonniot) (zit.: Dipt. NRF I und II).
3. Jugendverse:
   a) Auriaut: "Nouvelle Revue Française" mai 1933 (von 1862) (zit.: Auriaut).
   b) Thibaudet: "Nouvelle Revue Française" juin 1933 (v. 1859) (zit.: Jugend Th).
   c) 'Le Manuscrit Autographe' 1926, no. 3, p. 11:
      Pour la Première Communion, 1858.
      L'Enfant Prodigue (zit.: Enf. Prod.).
4. Ancienne Ouverture d'Hérodiade, in: "Nouvelle Revue Française" 1er nov 1926 (zit.: Ouv . . .).
5. Edmont Bonniot: Revue de France, 1929, II, 637 ff.:
   Pitre Châtié, Fassung von 1864 (zit.: Pitre I).
   Sonneur, Fassungen von 1862, 1866 (zit.: Sonneur I, II).
6. In der Bibliographie von Monda-Montel:
   p. 34 Placet, 1. Fassung.
   94—99 'Symphonie Littéraire' (eine erste Fassung der Divagationen über Gautier, Baudelaire, Banville).

C) Briefe

1. Lettres de Mallarmé à Aubanel et Mistral, Au Pigeonnier, 1924 (zit.: Aub . . .). zuerst von André Thérive in Revue Universelle, 1er nov 1923, 289—306 veröffentlicht (zit.: Thér.).[3]
2. Dix-neuf Lettres à Zola, éd Jean Royère, Paris, J. Bernard 1929 (zit.: Z . . .)[3] [4]
3. Jean Monval, Revue des Deux Mondes, 1er oct 1923, 661f., Briefe an Coppée 1866—94 (zit.: Monv . . .).
4. Jean Moréas in 'Esquisses et Souvenirs' 1908, Zwei Briefe v. 5. I. 1891 und 11. XI 1894 (zit.: Moréas).
5. B. Matulka: Letters of Mallarmé and Maeterlinck to Richard Hovey, Romanic Review, 1927, p. 233 (ein Brief Mallarmé's).

1) vorhanden Staats-Bibl. Berlin.
2) vorhanden Univ.-Bibl. Bonn.
3) von Dr. Rauhut zur Verfügung gestellt.
4) Staats-Bibl. Berlin im Katalog, aber nicht vorhanden.

II. Uebersetzungen

zitiert als:

Grundlegende Bibliographie der Uebersetzungen: Nobiling XIII u. XIV.
Dort nicht behandelt: die spanischen Uebersetzungen, zusammengestellt bei

A. Reyes:

Reyes — Mallarmé en espagnol, Revue de Littérature comparée, XII, 2, p. 546—68 (nur 1. Teil),
noch einmal, auf spanisch:
Revista de Ocidente, Bd. 37, 1932, p. 190—219.

Die Gedichte Mallarmé's sind übersetzt von

Ellis — Arthur Ellis: Mallarmé in English Verse, London 1927 (Jonathan Cape), with an introduction by G. Turquet-Milnes.

Einzelne Uebersetzungen sind im Anhang in der Bibliographie der Einzelgedichte aufgeführt.
Von Nobiling sind Uebersetzungen erschienen zu seinen Untersuchungen:

III. Mallarmé-Forschung

Nobiling — Franz J. Nobiling

I — Mallarmé-Uebersetzungen (enthält: Soupir, Quelle soie, Salut, Apparition, Petit Air I)
Idealistische Philologie, III (1927/28), 321—331.

II — Eine Stelle aus Mallarmés Déclaration Foraine
Herrigs Arch. Stud. neu. Spr. u. Lit. LIII (1928), 249/50.

III — Mallarmés Nachmittag eines Faun
Zschr. f. frz. u. engl Unt., XXVII (1928), 424—433.

IV — Mallarmés Prose pour des Esseintes
Zschr. f. Spr. Lit., LI (1928), 419—436.

V — Die erste Fassung der Hérodiade Mallarmés
Deutsch-Frz. Rundschau, II (1929), 91—102.

VI — Le Tombeau de Charles Baudelaire
Neuere Sprachen, XXXVII (1929), 109—122.

VII — Mallarmés Dame sans trop d'ardeur
Neophilologus, XIV (1929), 172—181.

VIII — Mallarmés Toast Funèbre auf Gautier
Neuphil. Mitteil., XXX (1929), 118—142.

IX — Die Hérodiade Mallarmés
Ztschr. f. Spr. Lit., LIII (1930), 218—242.

X — Mallarmés Le Sonneur
Neophilologus, XVII (1931), 5.

XI — Mallarmés Le Pitre Châtié
Zschr. f. Spr. Lit., LV (1931), 325 ff.

XII — Die Künstlerhuldigungen Mallarmés (Le Tombeau de Poe)
Neophilologus, XVIII (1933), 92—100.

XIII — Besprechung von Franz Rauhuts Dissertation
Neuere Sprachen (1927), 636—9.

XIV — Mallarmé-Studien im Anschluß an Mallarmé-Uebersetzungen
Arch. f. Stud. d. neu. Spr. (1933), 90—100.

	Franz Rauhut:
Rauhut	Das Romantische und Musikalische in der Lyrik Stéphane Mallarmés, Marburg 1926
Rauhut, Prosag.	Das französische Prosagedicht, Hamburg 1929.
	Jean Royère:
Royère	Stéphane Mallarmé, 1927 Kra.
Soula	Camille Soula:
Chev.	Essai sur le Symbole de la Chevelure, Toulouse 1926 (Champion).
Herm.	Essai sur l'Hermétisme Mallarméen, Paris 1926 (Champion).
Toast	Notes sur le Toast Funèbre, Paris 1929 (Champion).
Coup	Un Coup de Dés, Paris 1930 (Champion) (dazu: Rhodes: Romanic Review, XXIII, 3, p. 256—258).
Th. .	Albert Thibaudet: La Poésie de Stéphane Mallarmé, Paris 1926[2] (Gallimard).
Turquet-Milnes	G. Turquet-Milnes: im Vorwort zu den Uebersetzungen von Ellis, 1927 (dazu Thibaudet: in 'NRF', 1928).

IV. Literatur über Stilforschung

Spitzer, Symb.	Leo Spitzer: Die syntaktischen Errungenschaften der Symbolisten, in 'Aufsätze zur Romanischen Syntax', Halle 1918.
Spitzer II	Leo Spitzer: Stilstudien, München 1928, besonders der zweite Band.
Dornseiff	Fr. Dornseiff: Pindars Stil, Berlin 1921,

V. Wichtigste Literatur

Im allgemeinen und für Vollständigkeit verweise ich auf die oben angeführten Bibliographien.

André Barre: Le Symbolisme, Paris 1912 (Jouve).

G. Beaujon: L'Ecole symboliste, Bâle (Schwabe) 1900.

Jean-Marc Bernard: Oeuvres, tome 2, 1923, (Le Divan) p. 268 – 84.

van Bever-Léautaud: Les Poètes d'aujourd'hui, tome I, 1929, p. 213—22, (Mercure de France).

Adolphe Brisson: Pointes sèches, 1898 (A. Colin).

John Charpentier: Le Symbolisme, Paris 1927 (Les Arts et le Livre).

Henri Clouard: La Poésie frçe. moderne, o. J. p. 74—95 (Gauthier-Villars).

Hasye Cooperman: The Aesthetic of Stéphane Mallarmé, New York 1933 (H. Cooperman).

Jean Dormis: La sensibilité dans la poésie francaise, 1912 (Fayard).

Edouard Dujardin: De Mallarmé au Prophète Ezechiel, 1919 (Mercure de France).

Paul Escoube: Préférences, 1913 (Mercure de France.)

zuerst erschienen als:

Paul Delior: La Femme et le Sentiment d'amour chez Stéphane Mallarmé im 'Mercure de France', 1910, 16 juillet.

Gabriel Faure: Ames et décors romanesques: Mallarmé à Tournon, 1925 (Fasquelle).

(wieder gedruckt als Vorwort zu 'Lettres à Aubanel').

Bernard Faÿ: Panorama de la littérature française contemporaine, Paris Kra, 1925.

André Fontainas:

Mes souvenirs du symbolisme, Paris 1928 (Nouvelle Revue Critique).
Dans la lignée de Baudelaire, Paris 1930 (Nouvelle Revue Critique)
De St. Mallarmé à Paul Valéry (Notes d'un témoin), Paris 1928 Edmond Bernard (zuerst: in 'Revue de France', 15. 9. 1927).
Mallarmé et Hugo, in 'Mercure de France' Bd. 238, 1932, p. 63–78.

Anatole France: Edition complète, 1926 (Calmann-Lévy) t. VI, 509 f.

Fuchs-Milléquant: Les Poètes lyriques de la France, Annotations, Frankfurt 1930.

Stefan George: Tage und Taten, 1925, p. 52.

René Ghil: Les Dates et les Oeuvres, Paris o. J. (1923) Crès.[1]

André Gide:

Prétextes, Paris 1903, (Mercure de France), pp. 251—59.
in Nouvelle Revue Française janv 1924, 30 ff.
Verlaine et Mallarmé, Oeuvres, VII, (NRF), 1934.

Charles Gidel: Histoire de la littérature française de 1815 à nos jours, t. II, 375—78 Paris (Lemerre) o. J.

Journal des Goncourt: Tome 9, Charpentier 1896.

Edmond Gosse: Questions at issue, London (Heinemann). 1893, p. 217–37.

Rémy de Gourmont:

Le Problème du Style, 1902 (Mercure de France).
La Culture des Idées: Mallarmé et l'idée de décadence, Paris 1926 (Mercure de France).
Le Livre des Masques, 1908 (Mercure de France).
Promenades Littéraires (Mercure de France) 3me série, 79—86 (1909).
4me série, 5–18 (1912).
5me série, 248–57 (1913).
Epilogues, 3me série, Paris 1927 (Mercure de France).

Otto u. Erna Grautoff: Die lyrische Bewegung im gegenwärtigen Frankreich, Jena 1911.

Freya Hobohm: Die Bedeutung französischer Dichter in Werk und Weltbild St. Georges, Marburg 1931.

Jules Huret: Enquête sur l'évolution littéraire, Charpentier 1891.

Edmond Jaloux: in: 'Chronique des Lettres françaises', 1923.

Kurt Jäckel: Richard Wagner in der französischen Literatur, Breslau, (Sprache u. Kultur der romanischen Völker, C III, 1) o. J.

Gustave Kahn:

Symbolistes et décadents, 1902 (Vanier).
Silhouettes littéraires: Mallarmé avant la gloire, (Editions Montaigne) 1925.

Victor Klemperer: in 'Germanisch-Romanische Monatsschrift' XV, 1927, p. 292 f.

René Lalou: Histoire de la litterature française contemporaine Crès 1928.

1) von Professor Nobiling zur Verfügung gestellt.

W. Langer: St. George und die französische Lyrik, in 'Neuere Sprachen' XLI, 2 (1933).

Léon Lemonnier:
Baudelaire et Mallarmé, in: 'La Grande Revue', Juillet 1923.
L'Influence de Poe sur M., in 'La Revue Mondiale', Bd. 189, 361—71 (1929).

André Levinson: St. Mallarmé métaphysicien du ballet, in 'Revue Musicale', 1er nov 1923.

Georges Lote: La poétique du symbolisme, in 'Revue des Cours et Conférences', 1934, 15 fév, 28 fév, usf.

Pierre Louÿs: Oeuvres IX: Journal Intime, Editions Montaigne 1929, p. 293 ff.

Antonio Marichalar: Mentira desnuda, Madrid 1933.

Pierre Martino: Parnasse et Symbolisme, Armand Colin 1925.

Camille Mauclair: L'Art en silence: L'esthétique de Mallarmé 1900 (Ollendorff).
in 'Nouvelle Revue', 1898, 1er oct.

Charles Maurras: Barbarie et Poésie, 1925.

Catulle Mendès: La Légende du Parnasse Contemporain, Bruxelles, Brancart 1884.

Le Mouvement poétique en France 1867—1900, Paris Fasquelle 1903.

F. de Miomandre: Gongora et Mallarmé, in 'Hispania', I, 1918, p. 97 u. 215.

Albert Mockel: St. Mallarmé, un Héros, Paris, 1899 (Mercure de France).

Daniel Mornet: La littérature française contemporaine (Bibl. Larousse) 1928.

Lucien Muhlfeldt: Le monde où l'on imprime, Perrin 1897.

'Nouvelle Revue Française' 1926 1er nov: veröffentlicht 'Ouverture'; Beiträge von: Mme Bonniot-Mallarmé; T. S. Eliot; Ungaretti; Claudel; H. Charpentier; Fr. Ponge; H. Rambaud; Thibaudet.

Ortega y Gasset: Obras, Espasa, 1933, 906 f.

Anna Osmont: Le Mouvement symboliste, Paris 1917 [1] (Maison du Livre).

Vittorio Pica: Letterature d'eccezione, Milano 1898

Alfred Poizat: Le Symbolisme, (Renaissance du Livre) 1919
in 'Correspondant', 25 août 1923, p. 96 f.

Maurice Pujo: Le Règne de la Grâce, Paris 1895 (Alcan).

P. Quennel: Baudelaire and the symbolists, London 1929.

Marcel Raymond: De Baudelaire au Surréalisme Paris 1933 (Corrêa).

Ernest Raynaud: La Mêlée Symboliste, 1918 (La Renaissance du Livre).

Henri de Régnier:
Figures et Caractères, Paris 1901 (Mercure de France).
Nos Rencontres, 1931 (Mercure de France).
in: 'Mercure de France', mars 1896, 1er oct 1898.

Adolphe Retté: Le symbolisme, Paris 1903 (A. Messein).

Revista de Occidente: II, 1923, p. 237—56: El silencio por Mallarmé.

Georges Rodenbach: L'Elite, Paris 1899 (Fasquelle).
in 'Figaro', 13 sept 1898

Jean Royère: La Poésie de St. Màllarmé 1919 (Emile-Paul) [2].

1) von Professor Nobiling zur Verfügung gestellt.
2) von Dr. Rauhut zur Verfügung gestellt.

L. Seylaz: E. Poe et les premiers symbolistes, Lausanne 1923.
Marie-Luise Sior: St. George und der französische Symbolismus, Diss., Gießen 1932.
Maurice Souriau: Histoire du Parnasse, Paris 1929 (Spès).
André Suarès: Présences, 1926 (Emile-Paul).
Arthur Symons: The symbolist Mouvement in litterature, London 1899 (Heinemann).
Laurent Tailhade: Quelques fantômes de jadis, 1920 (Société Française d'imprimerie).
André Thérive: Le Jubilé de Mallarmé, in 'Opinion' 7 sept 1923.
Albert Thibaudet:
Mallarmé et Rimbaud, in NRF 1er fév 1922.
Le triptyque de la poésie moderne Verlaine, Rimbaud, Mallarmé in 'Causeries frçes' VII, 15 fév. 1924.
La rareté et le dehors, in NRF août 1927.
Jean Thomas: De St. Mallarmé, in 'La Revue Nouvelle', 15 fév 1925 und 1er janv 1926.
V. Thompson: French Portraits, Boston 1900.
Guillermo de Torre: Literaturas europeas de vanguardia, Madrid 1925
Paul Verlaine: Oeuvres Complètes, Paris Messein 1923—26.
t. IV, 36f Les Poètes Maudits.
t. V, 338f., Les Hommes d'aujourd'hui.
Paul Valéry: Variété II, 1930 (NRF).
Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé in 'NRF' 1932.
Emile Verhaeren: Impressions, Paris (Mercure de France) 1928, t. III, 77—97.
Viélé-Griffin: Esquisse Orale, in 'Mercure de France', 1924, 21—33.
Vigié-Lecocq: La Poésie contemporaine 1897 (Mercure de France).
Josef Winkel: Mallarmé-Wagner-Wagnerismus, Diss. Münster 1935.
Théodore de Wyzewa: Nos Maîtres, 1895. Perrin [1].
in: 'Figaro', 8 déc 1892.
Zidlas-Milner: Gongora et Mallarmé, in 'Hispiania', 3. Bd. 1920, 352—60.

VI. Nicht erhaltene Literatur

die mir von Wichtigkeit scheint:

'Belles-Lettres', 1er sept. 1923: H. Charpentier, Delacour, Landeau, Sigl.
Cansinos-Assens: Un interesante poema de Mallarmé, (span. Uebersetzung des 'Coup de Dés'), Madrid 1919, in Zschr. 'Cervantes'.
(Die Angabe entstammt dem Aufsatz von Reyes über die spanischen Uebersetzungen Mallarmé's).
René Ghil: Traité du Verbe, Avant-dire de Stéphane Mallarmé, 1886 Giraud.
Pierre de Massot: De Stéphane Mallarmé à 391, 'Au Bel Exemplaire', Saint-Raphaël, 1923.
'Nouvelles Littéraires' 13 oct. 1923: Betz, Dujardin, Fontainas, Givry, Mockel, Mourey.
Ernest Raynaud in 'Nos Poètes' 15. Sept. 1925.
P. N. Roinard: Hommage à Mallarmé, 1912, (E. Figuière).
Leon Treich: Lettres de Mallarmé à Mistral, in 'Eclair', 8 juin 1924.

1) vorhanden: Univers. Bibl. Berlin und Breslau.

Vorwort

Der französische Dichter Stéphane Mallarmé (1842—98) war zur Zeit seines Lebens — wie Valéry es sagt,

> Né pour le délice des uns, pour le scandale
> des autres, et merveille pour tous —

niemals Gegenstand einer sachlichen Behandlung. Erst 1913 erschien die Studie Thibaudet's, Freude und Schrecken jedes Nachfahren, da in ihr alles schon einmal gesagt und damit alles schon einmal vorweggenommen ist. Die Mallarmé-Forschung blüht aber erst, seitdem 1926 Thibaudet die zweite Auflage seines Buches, Rauhut seine Dissertation, Soula die ersten Interpretationen veröffentlichten, 1927 die Studie von Royère, die Uebersetzungen von Ellis und die ersten Aufsätze Nobilings erschienen.

Die vorliegende Arbeit versucht dort weiterzubauen, wo die Forschungen von Soula und Nobiling den Weg bereitet haben. Beide gehen von der Dichtung aus, nicht von einem vorgefaßten Bild außer ihr, sie vergleichen die Dichtungen untereinander und wollen sie zuerst einmal verstehen. Dazu verlangt Nobiling IV, 435 'vor allen Dingen ein Mallarmé-Lexikon'. Das will diese Arbeit sein.

Doch sie möchte versuchen mehr zu sein. Denn aus dem reinen, zahlenmäßigen, Erfassen des Sprachgebrauchs — und nur mit dessen Hilfe, betone ich — bildete sich für den Verfasser bereits ein Bild des Dichters von selbst heraus. Die Worte und sprachlichen Erscheinungen ordneten sich ein in eine Art Architektur, die von der breitesten Basis, dem Anstoß der äußeren Wirklichkeit, über die Veranlagung des Dichters, seine Art die Welt zu sehen und geistig zu verarbeiten, bis ins Herz vorstößt. Der Platz der Worte also im Gebäude dieser Arbeit ist willkürlich. Dagegen ist der Sinn und der Wert des einzelnen Wortes, die ausdrücklich jedes gesondert und in sich geschlossen dargestellt sind, durch methodisches Vergleichen gewonnen worden.

Für die Berechtigung, aus dem reinen Sprachgebrauch ein Bild des Dichters zu gestalten, berufe ich mich auf die Arbeiten von Spitzer — Spitzer fordert, II, 231, 'Monographien über die dominierenden Vorstellungskomplexe einzelner Schriftsteller' — und Dornseiff — p. 54' . . . Da ist eine Art Erkenntnistheorie der Dichterseele möglich, ein Meßverfahren seines Empfindens, eine Charakterkunde'. Gerade einen Dichter wie Mallarmé, der jedes Wort

so bewußt verwendet, bei dem einmal entdeckten persönlichen dichterischen, evokatorischen, Wert des Wortes beharrt, es immer in der selben Richtung vertieft, kann man in seinen Lieblingsbegriffen fassen, weil er immer der gleiche ist.

In diesem Lexikon ist der ganze Umfang einer Dichtersprache, der ganze poetische Bereich dargestellt. Natürlich ist nicht jedes Wort an jeder Stelle gleichwertig. Im Zentrum stehen die Gedichte der 'Poésies' und der 'Coup de dés', an der Peripherie liegen 'Vers de Circonstance', Briefe, 'Dernière Mode', 'Contes Indiens'. Doch ist gerade hier, z. B. in den 'Contes Indiens', zu sehen, wie der Dichter auch dort, wo er für ein weiteres Publikum verständlich sein will, seinen Sprachgebrauch nicht verleugnen kann, gerade die Worte in ungewohnter Weise verwendet, die ihm besonders ans Herz gewachsen, besonders beschwert sind.

In der Auseinandersetzung mit anderen Meinungen habe ich mich auf das Notwendigste beschränkt. Interpretationen ganzer Gedichte habe ich nur gegeben, soweit es zur Rechtfertigung des Aufbaus dieser Arbeit nötig ist, und dann auch nur, wenn meine Ansicht von bisher unternommenen Deutungen abweicht oder wenn von einem wichtigen Gedicht noch keine Erklärung versucht wurde.

Die vorliegende Untersuchung verdankt Herrn Professor Ernst Robert Curtius in Bonn Anregung und Förderung.

KAPITEL I

Themen der Dichtung

1. Dichtung des Unangeschauten

Wenn das Wagnis der Konstruktion, die einen lebendigen Künstler fassen will, Anspruch auf Richtigkeit erhebt, dann müssen alle Ergebnisse sich in den anderen widerspiegeln und ihre Entsprechungen finden. Ich nenne, in Vorausnahme späterer Erkenntnis, die erste Epoche der Dichtung Mallarmé's die des Unanschaubaren, da das Anschauen für diesen Dichter die Art, das präsente Ding das Objekt ist (wenn auch im tiefsten Grunde nur ein Gewolltes, Ersehntes) des Erfassens der Welt; so ist die Haltung seiner späten reifsten Dichtung in Thema und Metapher.

In der Jugend, die unter Einflüssen steht — die hier nicht behandelt werden — und die ein suchendes Vorspiel ist des Menschen selbst, liegt das Schwergewicht noch nicht auf den eigentlichsten Werten — ich spreche hier immer nur von der Akzentuierung, in der Gesamtheit ist alles von Anfang bis Ende nebeneinander da, ich betone stets — gegen andere — die Kontinuität dieses Künstlers. Die Wahrheit wird gesucht in dem was nicht das Eigentliche dieses Dichters ist, im Unangeschauten, in dem was über die Sphäre der Welt hinausreicht in einer blassen unwirklichen Transzendenz, in dem was noch keine Befriedigung gibt, was noch nicht zurückkehrt zum Dichter. Das ist Jugend. Wenn man will, ist die früheste Dichtung eine ungebogene Linie die von dem Dichter hinausführt in ein Unerkanntes, während die späte Dichtung in einer Krümmung auf ihn zurückweist, ein Reich einschließt.

Ennui

Die dichterische Wahrheit wird gesucht zuerst im Ennui. Ennui von Baudelaire übernommen, ist für Mallarmé etwas das an der Peripherie seines Wesens, mit Gebärden die sein Inneres nicht kennt — denn es weiß sich selbst noch nicht — gehandelt wird als ein literarisches Spiel. Es ist darum nichts Unechtes, es ist eine Jugend die an die Wahrheit, an die innere Folge ihrer Schemen glaubt, und manches wird später ins Innere gezogen, manches wird erkannt als Wahrem entsprechend und von innen her gefüllt.

Eine Einzelinterpretation der Gedichte dieser Epoche (es handelt sich vorwiegend um die Stücke die 1866 publiziert sind, um solche für die eine erste Fassung von vor 1866 existiert, das verspätete Ennui-Gedicht in reinster Ausprägung ist 'Le Vierge') ist unnötig, eine Symbol-Ausdeutung rein dichterischer Werte ist hier noch weniger am Platze als in manchen späten Gedichten, wo sie von einigen Kommentatoren in übertriebener Weise gehandhabt wird. Ich stelle hier nur zusammen, welche Worte als Träger des Thema 'Ennui' bei Mallarmé zu gelten haben:
E n n u i wird genannt in: Gal. Mac., Renouveau, Angoisse, Brise Marine, in abgeschwächter Bedeutung in Sur les bois, Fenêtres; D 5, 28, ML 45. Angeredet in Azur. Durch den Spiegel dargestellt: Hérod. v. 45, D 118. Igitur 53 gibt: 'le compte que j'ai à vous rendre de ma vie — Ici: névrose, ennui (ou Absolu!). Das Gleichsetzen und Ablösen des gefühlsmäßigen (ennui) durch den intellektualistischen (absolu) Wert in Igitur bedeutet einen Fortschritt auf der Suche nach dem dichterischen Gegenstand, bezeichnet eine neue Epoche, die den "Spiegel" zum Symbol hat. Ueber die Zeit dieses Uebergangs belehren uns zwei Briefe an Mistral: der eine, etwas literarisch aufgeschminkt, vom 30 déc 1864 (Aub. 41), der erste des viel Jüngeren an den als Meister verehrten, 'pour vous serrer la main, de bien loin — du fond de l'Ennui'. Doch ein Jahr später (Aub. 43): 'le spleen m'a presque déserté, et ma poésie s'est élevée sur ses débris, enrichie de ses teintes cruelles et solitaires, mais lumineuse. L'Impuissance est vaincue, et mon âme se meut avec liberté'. Das ist dann das Jahr der Entdeckung des 'Oeuvre' (Aub. 32) und der Publikation der meisten Gedichte einer überwundenen Zeit. Ennui steht später nur noch in 'Le Vierge' und 123, 13

Roule dans cet ennui des feux vils pour témoins.

Ennui in seinen verschiedenen Aeußerungen wird empfunden als:

1. Dichterische Unfruchtbarkeit.

Impuissance: in Renouveau, Azur, umschrieben in Brise Marine, Ig. 55 impuissant de l'ennui, in 'Las de l'amer' heißt er sie 'paresse'; das sehr jugendliche Prosa-Stück 'Baudelaire' (D 59) beginnt mit einer Anrede an die Muse de l'impuissance.
Stérilité: in Angoisse, Las de l'amer, Azur; Hérodiade ist das Gedicht der Stérilité und schließt sich damit enger an diese Gruppe als der Faun, in dem viel Brunst, viel Sinnlichkeit ist; 51, 8 la solitude bleue et stérile; Ig. 41. 43. Und 'Le Vierge'. Schon aus der Ueberwindung heraus schreibt der Dichter am 7 oct 1867 (Thérive 305): j'ai passé les plus tristes années de ma vie, miné

par un mal auquel je ne comprends rien, et me raidissant sur les poèmes commencés avec un stérile désespoir. Und vollends als eine überwundene abgelehnte Gefahr, die des Dichters Existenz bedrohte, D 145 suicide stérile, Selbstmord des Dichters durch Sich-nicht-äußern. Diesen Sinn hat

avare: im Toast, v. 56: das was den Dichter bedroht im Tode: l'avare silence; 34, 6 le terrain avare et froid de ma cervelle; 45, 2; später, ohne Betonung der Sterilität, das Wort des Dichters der wenig zu verschwenden hat: D 114, für Tennyson der so sehr ein Bild unseres Dichters selbst ist: une hautaine et tendre figure, volontaire mais surtout retirée et avare aussi de tout dû; und 157, 13

Avarement aura noyé

désert: 40, 4 désert stérile de Douleurs, die Vorstellung der Unfruchtbarkeit übersteigert durch das Bild der Wüste; schwächer in 13, 28; 38, 8. Das Wort stellt sich hier, besonders im ersten Beispiel, schon mehr als Element der Weite, als Korrelat zu 'mer' hin, wie besonders D 88: L'oubli comprend l'espace du désert ou de la mer.

Das Adjektiv steht mit dem Nebengedanken der Sterilität in Brise Marine, Hérod, 86, wo Einsamkeit und Sterilität als Ersehntes eins sind (Hér, 15 steht es preziös für 'Wüstengeruch'); und diese gesteigerte, in einer Wüste ragende Einsamkeit, von Unlebendigem bedingt, hat es auch in den anderen Beispielen: Ouv. 62, D 19, 68, 295: la magnificence déserte de l'automne. Von vide haben nur die frühen Belege die Bedeutung von Sterilität: 42, 25 ma cervelle vidée, 40, 7 mon âme vide, und 43, 7; 25, 3; 34, 10. Die späten Beispiele haben den Sinn von "unexistent", "absent" und finden ihren Platz dort.

Auch las ist ein Teil dieser jugendlichen Unfruchtbarkeits- und Müdigkeitsstimmung. Rückschauend sagt Mallarmé A. 6 (von 1885): mon vice . . . que mille fois j'ai rejeté, l'esprit meurtri ou las. So steht es in: Fenêtres, Fleurs (le poète las), Renouveau, Las de l'amer, in dem Jugendstück D 118; kennzeichnet die 'Main jamais lasse' von Azur, resigniert in Ouv. 56: tout rentre . . en l'ancien passé . . lassé; und scherzend, doch immer noch in diesem Sinn: VC 66 mes yeux las de vieux veilleur; während ganz an der Peripherie 'la rose lasse' von 'Dame sans trop' und die Atmosphäre von Faun, 14.

Schließlich wird die Unfruchtbarkeit des Dichters in die Dinge der Umwelt hinausgetragen und wird an ihnen als Kälte empfunden: Hérodiade, das Gedicht der Sterilität an sich, ist überreich daran:

v. 39 la froideur stérile du métal
107 le froid scintillement de ta pâle clarté, nuit
137 froides pierreries

v. 45 das berühmte Bild des Spiegels: Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée, ebenso D 9, ta glace de Venise, profonde comme une froide fontaine, und diese Verbindung Kälte-Spiegel noch Ig. 57, und mit 'Fenster' D 265, V 24; 50, 4. Unfruchtbarkeit: 34, 6 le terrain avare et froid de ma cervelle, und Leiden des Ennui: 24, 9 un froid sillon, 37, 11 froids péchés. Und eine seltsame Vorliebe für froid bei Körperteilen: weniger D 19 épaules froides, als 51, 10 l'innocence de vos pieds froids, das zu stérile des vorhergehenden Verses assoziiert, und durch 'innocence' im Sinne einer Reinheit des Eises mitbestimmt ist. (Eine letzte Gruppe von 'froid' gehört zu der Reihe Reinheit-glacier-Ideal und wird dort aufgeführt).

2. Ennui ist Gleichgültigkeit, Gelangweiltsein: nonchalance —oir: 26, 20; 57, 28; D 36, 129; und häufig bleibt etwas von diesen Worten in der späteren Dichtung über: 126, 8 son caressé nonchaloir sans flambeau, vielleicht weil die Spur eines ersten jugendlichen Entwurfes hier versteckt liegt, wie wir es manchmal nachweisen können, oder weil das schöne Wort auch einmal einer späten dichterischen Haltung adäquat ist, aber gewiß nicht, wie Rauhut will, weil die späteren Gedichte im Grunde auch Ennui-Themen sind, dort geht es um etwas ganz anderes. indolence: 40, 2; 56, 22; insensibilité: 39, 14; baillement: 30, 4; 42, 28. Ironie: als Unberührtheit, gleichgültige Haltung: 40, 1 De l'éternel azur la sereine ironie, D 41 mal quitté par l'ironie de l'hiver, Coup 6; mépris: 125, 13 au songe froid de mépris, dem Gedicht wo alle Ennui-Themen zum letzten Mal in ein höchstes Bild vereinigt sind; 40, 8 ce mépris navrant; und rein menschlich: 84, 21.
Doch das Schlüsselwort dieser ganzen Gruppe, zu einer tieferen Haltung hinabreichend, die verachtet die Dinge zu gebrauchen, ihre eitle unnütze Existenz erkennt, ist i n u t i l e: Rein Ennui-haft: 42, 35 révolte inutile, 64, 106 chair, Ouv. 24 plis, Ouv. 60 lit, 125, 14 exil. Doch später, ein Zweifelndes: 145, 11 un inutile gisement, aus dem Symbol der Meerfahrt, und Coup 5: par delà l'inutile tête, das vorgebildet ist in Ig. 39: un joyau nul de rêverie, riche et inutile survivance; und die wunderschöne Stelle R 63: nous sourions à la mer inutile . . . dédaigneux de la franchir; in der Prosa D 12, 30, 204, 221, 238, 321, 329, P 166.
'indifférent' ist auch stärker ein zweifelnd-verachtendes der späteren Prosa: D 6, 45, 52, 75, 87, 209, 258, 275, 283, 341, 371. In

der Poesie nur 112, 5 Indifféremment sommeillez, und Coup 9. Noch eine Stufe tiefer im Zweifeln reicht v a i n in gewissen Wendungen der Prosa und in der Häufigkeit, während es zugleich vom Spiel des schönen Wortes an die Oberkläche gezerrt wird. Poesie: 48, 5; Hér., 75, 128; Ouv, 7; 84, 20; 97, 9; und diese gewichtigeren Stellen:

Faun, 51 Une sonore, vaine et monotone ligne
135, 11 Contre le marbre vainement de Baudelaire
157, 11 Tout l'abîme vain éployé
Coup 4 sans nef n'importe où vaine

Prosa: D 6, 53, 63, 78, 109, 114, 120, 148, 162, 165, 168, 218, 222, 223, 258, 285, 315, 318, 324, 355, 363; ML 49, 63, 75; V 18, 70; P 204; R 58, 67; Ci 19; VC 43, 90, 91.

3. Ennui als Leiden:

h o r r e u r: 26, 13 l'horreur des saintes huiles, und so in den reinen Ennui-Gedichten: 41, 19; 56, 6; 64, 103; 125, 11. In Coup 6: 'tourbillon d'hilarité et d'horreur' steht es in der Ausbalancierung zwischen zwei Gegenpolen, wie dort so vieles, durch die Alliteration der Gegenworte noch besonders im Gleichgewicht der Stimmung und des Tones gehalten. In dem Gedicht reiner Menschenhaltung: Toast, 21 l'horreur lucide d'une larme, und Ig. 56, D 6, 22, 98, 154, 245, in den letzten besonders für das Grauen der Schau des reinen Seins, wie Monv. 662: la vision horrible d'une oeuvre pure.

h a n t i s e: 42, 36 Je suis hanté, und Gal. Mac., 10; 27, 33; 33, 13; 124, 3; und dann Coup 5. Dieses ist ein sehr häufiges und beliebtes Wort der Prosa, manche der Ennui-Worte decken sich weithin mit den 'schönen Worten' in Kap. II. die fast nur als Körper verwendet werden. D 6, 28, 37, 46, 47, 59, 91, 97, 100, 105, 113, 128, 135, 150, 161, 165, 216, 240, 298, 305, 326, 328, 338, 356, 362; ML 55; V 10; Ci 19, 20, 38, VC 6.

e r r e r: der Effekt der 'hantise', Auswirkung auf den Menschen der 'hanté' ist: Hér., 63 Vous errez, ombre seule et nouvelle fureur; und in manchen Uebertragungen, doch immer ein jugendliches Wort der Ungewißheit, des Umgetriebenseins, eines Zustands der Verfolgung, des Ennui: Gal. Mac. 5; 17, 10; 24, 3, 9; 30, 7; 41, 18; Ouv, 71; D 13, 19, 25, 85, 205.

E x i l: 125, 14 parmi l'exil inutile le Cygne; 28, 5; 56, 97; Ouv, 91; D 60, 76, 88, 97, 189, 302, ML 57. p e u r: Azur, 31 pour plus Nous faire peur avec sa victoire méchante; 38, 6 ô mes baisers peureux; 34, 9; 57, 26; Sonneur I, 9; D 10, 24, 34, 39, 300.

cruel: 41, 22 L'oubli de l'Idéal cruel; 35, 12 L'Art vorace d'un pays cruel; 29, 11; 43, 11; Hér., 38, 109; auch in der Prosa ganz jugendlich: D 118; Aub 43; nur später einmal von der Geliebten: 98, 2

La rose qui cruelle ou déchirée et lasse.

haïr: 47, 24 Je hais une autre aumône; Hérodiadens Wesenszug ist, daß sie haßt: v. 33 les parfums, 124 les regards de Vénus. In diese Reihe gehört auch, Faun, 72, ce massif, haï par l'ombrage frivole. Ein Nachklang findet sich 139, 9

Du souriant fracas originel haï.

Ich führe hier nicht alle einmaligen Worte teils fast grotesker Uebersteigerung an; nur: martyre 41, 23 ce martyre qui vient partager la litière, und das schöne 16, 6: Ma songerie aimant à me martyriser. (Und mendiant 11, 3; nrf 45 hat einen ähnlichen Wert). Ueberhaupt liebt der Dichter in dieser Zeit die Leidensworte aus einer religiös-christlichen Sphäre: crime: 33, 12; 59, 53; in dem Jugendstück D 60; und noch vom Faun: v. 62. vice: Gal. Mac, 45; 33, 9; A 6. méchant: 42, 61 sa victoire méchante; 41, 16; Hér, 96. remords gehört zu dem ganz jugendlichen Sünden-Inventar des Ennui in: D 60: la nuit ne prolonge que le crime, le remords et la Mort; remords inconnus 32, 6 und 40, 6. péché: Monv 662 (von 1868): pour moi voici deux ans que j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale; Péché und Idéal 41, 22; und besonders schön die Beispiele der jugendlichen Prosa: D 5 und D 9; je suis sûr que plus d'une femme a baigné dans cette eau le péché de sa beauté. Noch: 32, 2; 37, 11; 45, 4; und einmal später, in der Liebessprache, halb scherzend 154, 6

Je ne sais le naïf péché.[1]

4. Der Gegenschlag gegen den Druck des Ennui ist das Thema der Flucht, das beziehungshaft zum Ennui gehört und auch nur in der Jugend wahrhaft vorherrschend und tongebend ist bis zum Faun. Faun v. 52 'instrument des fuites' ist die Syrinx, die dem Faun die Flucht aus dem Hier ermöglicht, indem sie ihn in den Traum, in die Unwirklichkeit der Kunst entrückt. Ich bin nicht Thibaudet's Meinung (Causeries françaises 1924, p. 26), daß nichts besser Geist, Seele, Poesie Mallarmés kennzeichne als dieses "thème fondamental". Das Umgekehrte ist der Fall in der reifen Poesie: der Drang nach dem Ding, das Erfassen des Objekts, wie ich unten zu zeigen versuche. Wenn nicht im letzten

1) Gestaltgewordene Qual ist monstre, 27, 38; noch im Toast, 4 où souffre un monstre d'or; vgl. Ig 57, D 142, 157; „dragon" D 257.

Grunde dieses Wollen zum Ding nur ein Zwingen, ein Gegenhandeln auf die dem Dichter entweichende Wirklichkeit ist. Und Thibaudet im innersten Sinne doch recht hat. Aber im sprachlichen Gebrauch von 'Flucht' liegt nur die Entsprechung zum Ennui: 15, 55; 27, 25, 39; 33, 13; 34, 2; 40, 5, 7; 42, 35; 43, 1, 9; Ouv, 6; 124,4. In der späteren Poesie nur: 126, 1 Victorieusement fui; während 150, 7 Enfui contre la vitre blême nur ein Zustand ist, die Zeichnung eines Dinges; und Coup 6 "sans le joncher ni fuir" ein paralleles Ausbalancieren mit entgegengesetzten Worten, die das in der Mitte Liegende erfassen wollen. In der Prosa: fuite: D 14, 21, 28, 39, 44, 88, 323, 333, Ig. 45, V 73, CP; fuir und Ableitungen: D 78, 121, 200, 230, 330, V 26, VC 6, 73, Ci 8. partir steht: 43, 9; 66, 126; Ouv, 29; D 16, 36.

Ein Träger der Flucht in einer symbolhaften Verkörperung ist der Vogel. Einerseits der Flucht ins Weite, Ferne: 43, 2 Je sens que des oiseaux sont ivres; Vögel und Aufbruch D 174: La danse est ailes, il s'agit d'oiseaux et des départs en l'à-jamais. Mit der Seefahrt und ihrer Ferne ist der Vogel gern verknüpft geblieben: 144, 8 Un oiseau d'annonce nouvelle.

Andrerseits der zweiten Weise der Flucht aus dem Ennui, der Flucht ins Ideal: diese Rolle spielen in gewisser Weise die Vögel in 41, 16, doch vor allem der Vogel Mallarmé's, der Schwan: in: 'Le Vierge, le vivace . . .' In einem Schwan verkörpert sich der Vogel der Flucht mit Vorliebe: auch 115, 11 Tel fugace oiseau, Ouv, 6 qu'a fui un bel oiseau, wo jedesmal Vogel und Flucht ausdrücklich vereint sind. Der Vogel des Ideals erscheint noch 116, 7 'qu'on n'ouït jamais Une autre fois dans la vie'. (Der Dichter verwendet noch einen Vogel der Gestalt-gewordenen Selbst-Perzeption, der in Ig. 49 seinen Anfang nimmt: mon effroi qui avait pris les devants sous la forme d'un oiseau, den wir im 'Sonneur' wiederfinden und im 'Démon de l'Analogie': er ist ein Inneres, meist erschrecktes, in ein äußeres Sein projiziert.)

Wie dieser Vogel des Ideals der letzten Beispiele kaum noch nur ein Thema des Ennui ist, sondern Träger eines wahren Sehnens, ebenso steht es mit ivre, das zum Ausdruck einer Lebenssehnsucht in noch stärkerem Maße fast (es stellt sich auch seines Klanges wegen zu den Lebensworten auf 'i' wie vivre), geworden ist, nachdem es, scheint mir, seinen Ausgang vom Ennui nahm[1]: Gal. Mac, 30; 26, 13; 57, 34; besonders liebt der Dichter 'enivrer': in den frühesten Versen: Sonneur I, 1; Pitre I, 4; 12, 11; 16, 7. "Trunken" ist die Begeisterung der Flucht: 43, 2 des oiseaux sont ivres;

1) physische Trunkenheit wie im Faun v. 61: Auriaut II, 3 faunes ivres.

der Aufbruch zur Flucht oder ihr Versuch sind 124, 2 avec un coup d'aile ivre; und das Wort bleibt gern in Zusammenhang mit der Seefahrt (43, 2): 9, 9 Une ivresse belle m'engage.
Ein Zustand des gesteigerten Lebensgefühls ist ivre: Faun, 92 du sanglot dont j'étais encore ivre; 20, 1 ivresse de renaître; auch die Tänzerin 111, 10 Spirituelle ivre immobile; Cantique, 17 de jeûnes ivre.
Wie "ivre" in dem Gedicht der Schiffahrt (oben 9, 9) die Trunkenheit der poetischen Begeisterung darstellt, so steht es für die poetische Rose in Toast, 44 pourpre ivre, und dazu VC 107 la fleur ivre et debout.
In der Prosa ist ivre in den ganz jugendlichen Seiten D 6, 118; und sonst: 45, 59, 86, 175, 179, 264, 338, 339, Ci 12.

Eine Art der Flucht, eine Haltung auf die Flucht hin ist attendre in: 66, 130 'J'attends une chose inconnue; 31, 12 J'attends que mon ennui s'élève; 46, 13; und 61, 73; 76, 53; D 5.
'attente', das für Valéry ein wichtigstes Schlüsselwort ist, reicht bei Mallarmé in keinen tieferen Lebenszusammenhang; eine besondere Betonung haben nur: D 192 selon la somme amassée d'attentes et de songes; und etwa, für Villiers, um den die Worte immer eine besondere Innerlichkeit annehmen, D 72, sa famille, ayant attendu au-delà des temps; und für denselben: V 72: 'oubli, non, mais attente, la vraie dalle funéraire' ist das Schweigen nach dem Tode, was in Zusammenhang steht mit Toast, 25: en le vierge héros de l'attente posthume. Sonst, ohne tieferen Sinn: D 23, 33, 54, 74, 135, 154, 356.

Die Flucht des Dichters aus dem Ennui geschieht nicht in das Exotische (nur 43, 10 und in einer Variante zu Prose, 36 (Th, 412)), sondern in das Ideale, das sich zu einer Lebenshaltung des Idealismus ausgestaltet (s. h.), und vor allem ins Künstliche, ins Uebertriebene, besonders der Sprache, des Ausdrucks, ins Preziöse. Ein Beispiel der aus dem Ennui direkt hervorgehenden Künstlichkeit ist fard: 21, 14; 39, 12; 42, 26; Aumône, II, 15; D 8, 10, 60, 178.

5. Die Worte einer letzten Gruppe des Ennui, die man unter dem Stichwort 'Qual' zusammenfassen kann, haben alle einen tieferen wahrhaftigeren Klang. Der Weltschmerz als ein Thema ist nur der Jugend angehörig. Einiges reicht bis in die letzten Fasern, und Worte wie angoisse haben ihren Platz fast eher im letzten innersten Kapitel (Kap. V) als hier. Immerhin sie haben eine Wurzel und eine Tendenz im Ennui, und das ist Thema und nicht Erlebnis. So gewiß: 'Angoisse' als Titel, Programm für das Ennui-

Gedicht nrf 32; in Hér., 74, dévorée d'angoisses, zeigt schon der abschwächende verwaschende Plural eine noch nicht zum Wort-Symbol gewordene Vorstellung; auch D 14; und noch 128, 2 L'Angoisse, ce minuit, soutient lampadophore, die hier Thema des Gedichts ist, in dem Stil eines gleißenden, hinausgestellten, bespiegelten Ennui-Stückes. (Viel mehr ans Herz greift: 'affres': 147, 9 Affres du passé nécessaires; V 60: das Leiden des Dichters in sehr starker Weise; und D 304; und vgl. 'griffe': VC 127; D 128, 135.)

Doch ein Wahrstes, Innerstes ist Angoisse, wo es um die Kunst geht (vgl. Th. 421; Viélé-Griffin, Mercure 1924, p. 29): D 159: et je consens d'attendre ou de suivre, au long du labyrinthe de l'angoisse que mène l'art — vraiment non pour m'accabler comme si ce n'était assez de mon sort. Und das ganz persönliche Gestehen in Bezug auf Hamlet: D 165 son nom même affiché exerce sur moi, sur toi qui le lis, une fascination parente de l'angoisse. Für Villiers, der stets das Sublimste in Mallarmé selbst verkörpert: V 47 avec angoisse recherchant en soi la personnification d'un des types humains absolus. Und dieses: Ci 79: Tout bonheur ne fait qu'écarter peu de jours l'angoisse, il ne la détruit pas. (Die Frage des Glücks wird bei Mallarmé nie gestellt, heureux gibt es nur als Wort der sentimentalen Sphäre in den Jugendversen (Kap. III).) Und: D (23), 48, 153, 170, 209, 221, 307.

Aehnlich weit reicht: menace: 122, 1

Quand l'ombre menaça de la fatale loi
Tel vieux Rêve,

Coup 4; und mit gleißenden Ennui-Worten: D 150 la trop lucide hantise de cette cime menaçante d'absolu; und: 119, 11; D 16, 365, V 20, ML 68.

désespoir: die Quelle im Ennui liegt hier nicht in der Poesie sondern in den Prosagedichten offen: D 5 le soleil qui, sous l'eau, s'enfonce avec le désespoir d'un cri; D 8 désespérément rêver; D 14; Thérive 305 (von 1867): me raidissant sur les poèmes commencés avec un stérile désespoir. Und diese Haltung des Künstlers setzt sich fort in den späten Gedichten: 145, 12

Nuit, désespoir et pierreries,

Coup 3 une inclinaison plane désespérément, besonders das letzte mit einem so wahren Ton. Auf das Kunstwerk bezieht sich: V 21 le désespoir de la perfection, oder ML 43 je considère la lecture comme une pratique désespérée, und mit der wundervollen, Mallarmé so eigenen Leichtigkeit, die preziöse Umschreibung seiner Begleiterin: D 153 Le désespoir en dernier lieu de mon idée. Und 104, 7; D 224, 263.

Wie zu der Bedrängung im Ennui das Gegenteil, die Befreiung in der Flucht gehört, so zu désespoir espoir, das ein reines Ennui-Wort des sehnsüchtigen Erstrebens ist: 44, 11 Un Ennui, désolé par les cruels espoirs; des Hinausdrängens: 12, 7; Ouv, 95 124, 6; 116, 2: Comme mon espoir s'y lance. Mit einem sehr inneren Ton: V 47 L'invicible espoir; und 83, 3; D 14, 16, 29, 90, 159.

Einen tieferen Akzent als diese Substantiva, die immer leicht etwas vom schönen Wort annehmen, haben bei Mallarmé die Verben. Wenn der Ausdruck bis ins Verb dringt, dann liegt im allgemeinen ein tiefes Bedürfnis vor, diesem Empfinden Raum zu geben — und die seltenen eigentlichen Verben (nicht die von Substantiven abgeleiteten) sind meistens reicher an Gefühl und Ausdruck (außer wo sie allein zur Satzfügung dienen), während die Substantiva intellektualistisch sind; so m. E. im 'Coup' —, dann handelt es sich nicht mehr nur um Spiel, um Schönheit. In den Verben der Bedrückung, des Zwanges — in denen allerdings, die nicht vom 'schönen Wort' infiziert sind wie étioler, écoeurer (in 'Fenêtres') — kann man eher ein Geständnis neben dem Thema des Ennui, neben dem literarischen ein persönliches Erleben heraushören. (Hier gebe ich nur Beispiele, da es in der Art des Verbs liegt, sich zu zersplittern, während das Substantiv sich im Symbol vereinigt (vgl. Kap. II).)

accabler: 40, 2 l'azur accable, Ig. 56 accablante sensation de fini, 156, 1 nue accablante; D 159; vom Verb abgeleitet: D 56 accablement de tous les siècles. Ig. 54 le passé qui pèse sur lui; 136, 6 opprime; obsède: 39, 10; D 96, 150, 309. D 99: pour se délivrer de l'obsession régnant sur toute une jeunesse; und obsession: D 157, 125, 202, 333.

infligé: 26, 14; 125, 10: infligée à l'oiseau; Worte der unausweichbaren Bestimmung, Zuerteilung: 125, 12 assigne; Coup 8 imposa une borne à l'infini. désolé: 44, 11 Un Ennui désolé par..., 14, 46; 58, 46; D 169; und besonders gern in der Korrespondenz an Aub, 29, 31. Affligé: 122, 3.

Eine seltsame Häufigkeit der Präposition sous, etwa in der Bedeutung: unter dem Drucke von, reiht sich in den sprachlichen Ausdruck der Bedrängung: D 14 l'angoisse sous laquelle agonise; D 36 sous le silence spacieux; 123, 11 sous les siècles hideux; Hér., 12, 90; VC 64; D 46; V 52.

Der Gegenschlag sind die Verben der Befreiung, die eine Erlösung herbeisehnen, oft in der Wunschform. Délivrer: 124, 6 qui sans espoir se délivre; 216 au jour qui se délivre; VC 135:

Cendre ployée dans ces livres
Pour que toute tu la délivres,

Noch: VC 52; D 120, 148, 287.
Der andere Gegenschlag ist das Doch-Beharren, die Worte der Hartnäckigkeit, der Dichter verfolgt sein Ziel der Bedrängung zum Trotz: 26, 23 s'entête à chercher; 69, 18 s'opiniâtre à suivre; 'obstiné' kennzeichnet den Dichter an sich, Villiers: D 73 und V 46: Tant de ferveur, le quart d'un siècle rallumée, avec une obstination que je nomme fidélité; und 13, 35; D 50, 87, 105, 343. Défi für den wahren Dichter, Poe: D 123 ce front, défi au marbre, 125 défier le silence.

Spiegel

Die Wende, die Konversion, wo der Dichter zum ersten Mal sich selbst erkennt, das was er 'Rêve' nennt, was in ihm ist, kann mit den Briefen an Aubanel genau datiert werden. Es ist der Brief vom 16. Juli 1866. Er war 24 Jahre alt. Daraus entsteht eine zweite Epoche der Dichtung, die, der erste Schritt für den der sich selbst finden will, auf ihn selbst zurückgewendet ist. Ihr Thema und Symbol ist der Spiegel. Es ist die Zeit der großen Schöpfungen mit dem Material des neu-entdeckten Ich: Hérodiade, Faune, Ouverture, Igitur: aller dieser um das Selbst sich bemühenden, eine ganz neue Tönung des Eigenen zeigenden Dichtungen in ihrer eigenwillig geistigen Weise. Hier ist nichts Fremdes. Doch es ist auch noch nicht das Eigentliche, es ist das Spiegeln und Zergliedern um das Eigene herum das sich sucht. Vom Angeschauten sind wir ebenso fern wie im Ennui, was dort literarisch war, ist hier ins Psychisch-Intellektuelle hinausgestoßen, daß das Pendel erst zurückschlagen muß ins wahre Gleichgewicht der Welt (wie eine Fülle seiner Ausdrucks-Typen ist vielleicht auch des Dichters Entwicklung dialektisch).
Spiegel ist für Mallarmé, was für die nächste Generation Narziß ist: der Jüngling der sich sucht und findet am Anfang seines dichterischen Lebens. Des Fauns Haltung ist Narziß-hafte Spiegelung im Teich (v. 23 f.) und vor allem Spiegeln in der Bewußtheit. Und so ist bereits Hérodiade:[1] das Bewußtsein ist hier noch stark mit Ennui-Elementen durchsetzt, so wenn der Spiegel selbst heißt (v. 45) Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée; aber es ist Bewußtheit zum ersten Mal in dieser Dichtung, der Dialog ist ein erster Schritt von der subjektiven unbewußten Lyrik zur objektiv herausgestell-

1) vgl. hier die Rolle des Vokativs mit "ô", der in Hérodiade 10 mal, im Faun 4 mal und sonst nur vereinzelt vorkommt: Hérodiade ruft die Dinge an, stellt sie vor sich hin und läßt sich von ihnen antworten.

ten Gestaltung einer Person im Faun, die, es ist der Dichter selbst, eine Bewußtwerdung voraussetzt und damit diese Epoche sehr scharf von der ersten Lyrik unterscheidet. Und die reinste Form, ganz ein Horchen in sich hinein, Selbst-Perzeption, Zerfaserung ist Igitur.

Das Spiegel-Symbol dieser Dichtungen zeigt die Stellung zur Welt. In Hérodiade ist es bereits seltsam dem Teich des Narziß verwandt, auf den Faun hindeutend: v. 50 der Spiegel als ta sévère fontaine; 72 son ombre dans l'eau vue avec atonie.[1] In Igitur ist der Spiegel alles; er ist es, der in einer abstrakten intellektualistischen Weise, der Atmosphäre Igiturs, der Person den alleinigen Eindruck ihrer Wirklichkeit gibt: 53 pour ne pas douter de moi m'asseoir en face de cette glace; er ist (Ig. 39, 40) bereits der Ausgangspunkt eines wirklichen Gegenstandes des Intérieur, wie dann in 'Frisson d'hiver', 91, 8; 152, 4 und den beiden Spiegelgaben: VC 83, 84; er ist schließlich (Ig. 54, 56) noch Ennui wie schon 27, 29 und D 118 und als Nachklang 129, 11 l'oubli fermé par le cadre.

'Ouverture', die in Kunst und Inhalt eine mindere Stellung einnimmt, ist die Spiegelung eines Ich, seines Raumes, seines Geschicks, — viel objektiver, das Gegenständliche fassend, als die anderen ähnlichen Gedichte —, versinnbildlicht durch die Spiegelung der persönlichen Aurora in dem Objektiven der Landschaft in den Eingangsversen. Wie dort geben die Bassins des Gartens, der Mallarméschen Landschaftsform, manchen Anstoß zu Bildern der Spiegelung: 24, 7 Octobre . . qui mire aux grands bassins sa langueur infinie; D 59, 100; Ci 13; oder, übertragen auf die Musik: D 295 Le proche éparpillement du doigté lumineux . . se mire . . au bassin de l'orchestre prêt, und ähnlich D 121. Jedes Wasser ist dem Dichter so Gelegenheit zum Bild des Spiegels: D 36 Sûr, elle avait fait de ce cristal son miroir intérieur; R 102 l'océan qui mira nos belles journées de juillet; Jugend Th; D 36, VC 71, 112, 170, Ci 38; und spiegelnde Gegenstände: Stoffe VC 58; Helle D 11; Teller VC 103; Schuppen der Chimère 247; Flug der Peri Ci 65; Gletscher Ouv 76; vitrage de boutique D 14. Bilder sind ihm Spiegel: R 81 (Banvilles Gedichte) ces tableaux profonds à l'égal d'un miroir; und VC 181; Ci 8.

Der Dichter liebt es, die Wahrnehmung des Menschen als eine Widerspiegelung in seinen Augen: 43, 4 les vieux jardins reflétés

1) Das Leitmotiv des Spiegels noch: v. 28, 40, 115, mit einer Wiederholungstechnik, die der Dichter in dieser Zeit sehr liebt, wo er jeden 'Fund' mehrmals wiederaufnimmt und bespiegelt; nur daher, und kaum aus größerer Fülle heraus, sind diese Gedichte umfangreicher als die späteren.

par les yeux; 114, 2 Mire sa désuétude au regard que j'abdiquai; oder auf seinem Antlitz 145, 13

reflété jusqu'au
Sourire du pâle Vasco

darzustellen; das Lächeln ist: ein Widerspiegeln des Himmels VC 113; einer suavité innée D 298; de sentiments D 211.

Die Wirklichkeit ist bedingt durch die Spiegelung von etwas Höherem, einer Gottheit V 10, einer unsinnlichen Wolke 334, des Himmels Abglanz 268, eines saint éclat 69; ML 81: un gouvernement mirera, pour valoir, celui de l'univers, und dasselbe Bild für die Stufung der sozialen Weltordnung 351. Spiegelungen der abstrakten Sphäre nach Art von Igitur, — z. B. Ig. 46 la certitude se mire en l'évidence —, finden sich noch D 74, Dipt II, Monv. 660: le miroir ancien du silence.

Doch das Wichtigste, in der höchsten Rangordnung für diesen Dichter, die Beziehung der Literatur zum Menschen, wird auch als ein Verhältnis der Spiegelung gesehen: 266 Voilà ce que, précisément, exige un moderne: se mirer; ML 48 les Lettres . . dans l'espoir de s'y mirer; D 148 notre aspect multiple que . . . évoque l'Art pour se mirer en nous; 169, 289. Und, was dem Dichter am meisten am Herzen liegt, die Worte selbst stehen in einem Verhältnis der Spiegelung untereinander: Monv. 661 les mots se reflètent les uns sur les autres, D 246 s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, und ML 42, Dipt II.

Die Spiegelvorstellung übertragen ins Akustische ist das Echo, das alle Funktionen des Spiegels übernimmt und durch seinen Klangwert als Wort (Ig. Préf. 17) ein eigenes poetisches Leben erhält. Wie nahe Spiegel und Echo zueinander stehen und wie leicht sie vermischt werden, zeigen: 332 le commun des murs réverbère l'écho; das Akustische und Visuelle fließt ganz ineinander: 154 un baîllement . . dont le lustre aux mille cris suspend comme un écho l'horreur radieuse et visible. (Der 'lustre' als Zusammenfassung des Spiegel-Komplexes in einer Symbol-Gestalt hat seinen Platz unter dem Antagonismus des Einen inmitten der Welt als Menge (s. u.))

Für das Leben des Verses ist nötig: ML 65 si consent à se joindre, en accompagnement, un écho inentendu; der Vers muß finden Dipt. II dans la foule son écho plausible; den Alexandriner nennt er 241 échos vénérables: écho für Worte 221, Namen 70, das Buch 217; Echo als erforderte Folge des Kunstwerks V 13, R 67,

D 361: sujets dont l'écho ne se propage pas. So ist zu verstehen 156, 3

tû
A même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu,

sogar den Echos, die sklavisch, unbewußt, ohne eigenen Willen jedem Ruf der in sie ergeht folgen würden als eine Notwendigkeit seines Wertes — wie jede Wahrheit einen Widerhall hat, jeder Vers — ist nichts wahrnehmbar, so sehr ist die Tuba stimmlos, ohne Wert. Und daher ist die Verzweiflung (116, 6) gesagt mit: voix . . par nul écho suivie, die Stimme ist unwirklich, vergänglich, da sie kein Echo hat, und man hört sie auch kein zweites Mal im Leben.

Echo als Ruf, als Anspruch eines Undinglichen Ig 42; eines Idealen 309 le génie, écho de soi; 53 tait, dans sa conscience seule, un écho. Die zeitliche Folge wird gern als ein Echo aufgefaßt: A 5, R 65. Und die Freude an Widerhall und Spiegelung findet sich allenthalben: 29, 19; D 28, 247, 338, V 75, R 60. Denn das Thema einer begrenzten Zeit lebt stets als Bild, Metapher, Wort lange nach. So dauern die Vorstellungen des Ennui: man kann nicht von einer Wiederbelebung des Ennui in der späteren Dichtung sprechen, wie Rauhut es tut, der Akzent ist verschoben, was früher Motiv war ist später Begleitung und umgekehrt — darin liegt im wesentlichen der Unterschied der Mallarméschen Dichtungs-Epochen, denn im Grunde ist seine Dichtung in Vorrat, Material durchaus Kontinuität.

2. Liebesdichtung

Mit Mallarmés Liebesgedichten ist es etwas ganz Eigentümliches, sie gehören alle fast einer Epoche an, wie ein Thema mehr als wie ein Empfinden. Unter den Jugendversen gibt es keine Liebesgedichte; die wie solche klingen: 'Apparition', 'Soupir' — nur bei diesen beiden könnte man von Präraphaelitismus sprechen, und sie sind nur ein Bruchteil im Werk —, 'Pitre' in dem einen Wort "Yeux", (Tristesse d'Eté) sind viel mehr Bilder als Liebeslyrik (zumal solche wie 'Placet'). Etwas anderes ist das Wichtige darin, es sind vielleicht Sehnsuchtsgedichte, aber nicht Liebesgedichte. Es sind Lieder eines der nicht weiß, der Liebe nicht kennt wie er die Dinge nicht kennt, der in eine sehnsuchtsvolle Ferne entläuft darum. Und seltsam, die Liebesgedichte sind das was ihn in die Berührung mit der Welt bringt, was ihn zu seiner letzten Poesie überleitet. Seine Liebesgedichte liegen zeitlich vor der Gegenstands-Dichtung, jedenfalls in der Mehrzahl und in der Tendenz.

Sie bieten zum ersten Mal das Ding das er erfaßt, vor allem das Haar, das das Objekt seines Begehrens ist.
Mallarmé's Liebesgedichte sind 1885/86 veröffentlicht, sie bezeichnen eine Zeit neuen großen Schaffens — und gehen unmittelbar der Reihe der Ding-Gedichte von 1887 voraus, ein neuer Einbruch muß zur Fruchtbarkeit wirken und zur Verarbeitung drängen —: La chevelure vol (nrf 130): ist durchaus einfach in dem Prosa-Text, in den es zuerst gestellt ist (D 27), zu verstehen. Es ist zur Zeit des Sonnenuntergangs, daß der Dichter und seine Begleiterin den Jahrmarkt erreichen: hors du rayon qu'on sentit avec luxe expirer aux vernis du landau. Und kurz vor der Einführung des Gedichtes erläutert er: Un coup d'oeil, le dernier, à une chevelure où fume, puis éclaire de fastes de jardins le pâlissement du chapeau en crêpe . . Also vor allem ein Bild des Lichtes, wie die Fülle der glitzernden Edelsteine darin. 'Fume' des Hutes gehört zu flamme, ist das Oberste der Flamme, wie es das Letzte Oberste ist im Sonnenuntergang von 'Tout Orgueil'.
Der erste Vierzeiler bringt die Bilder vermengt der untergehenden Sonne und des Haares: das Haar, wenn es sich ganz entfaltet, ist gleich einem Flammenflug im äußersten Westen (und hier treten die persönlichen Worte des Liebenden dazwischen, für den diese Frau nicht nur die Idee der Frau schlechthin (simplifiée) ist, sondern die Begehrte) der Begierden und kehrt zurück — im Wechselspiel der Spiegelungen zwischen dem Haar und dem Himmel, das in 'vers' liegt und der Doppelbezogenheit der Worte: mourir: wie so oft ein Licht-Effekt des letzten Glanzes der Sonne; und der vielen Worte der Pracht von diadème bis rubis — zu seinem eigenen Ausgangspunkt, der Stirn die es krönt.
2. Vierzeiler: Doch die Idealgestalt der Frau, die Einfache, bedarf keines anderen Goldes, keines anderen Schmuckes als ihres eigenen Reichtums, nur mit der Sonne ist sie zu vergleichen, wie Gold der untergehenden Sonne auf einer Wolke ist ihr Haar, ihr lebenspendendes Haar. Doch allen sonst üblichen Schmuck ersetzt ihr eigenes Feuer. Denn von der Verlockung in die Ferne, die im Vergleich des Westens vielleicht für einen Augenblick auftaucht, wendet sich der Dichter entschieden ab zu dem Hiersein der Geliebten. Der Zustand des Feuers (ignition du feu wie z. B. phalange du doigt (82, 12) eine beliebte Figur aus dem gelehrten und dem gewöhnlichen Wort) ist stets nur in ihr, ist seinem Wesen nach das einzige Feuer das dauernd anhält (denn die Sonne geht unter), daher der einzige wahre Trost, der den Zweifel mit der Finsternis vertreiben kann, und es tritt außer dem Haar in Erscheinung im Edelstein des Auges.

Dreizeiler: Das Königliche anderer Haargedichte ('Victorieusement', 'M'introduire') ist hier ins Heldische gewendet; die Bedeutung des Haares für den Dichter ist 'exploit'. In ihrer Nähe ist er Held: Une nudité de héros tendre (M'introduire: héros effarouché . . . du talon nu). Doch hier feiert er nicht die Königin, in dem einen Worte "diadème" klingt dieses Thema an, sondern das Ideal, die Symbolgestalt der Frau. Und diese (D 33) ne requiert pour vous communiquer le sens de son charme, un costume ou aucun accessoire usuel de théâtre, also auch keine Edelsteine, auf deren Erscheinen in der Frau selbst und ihren Attributen (Haar, Auge) soviel Wert gelegt wird. Der Liebende ist unzufrieden über ihre Schmucklosigkeit (diffame), während sie für den leidenden Künstler Idee ist, Freude und Schirm. Denn sie vereinfacht mit Ruhm die Frau, sie ist das symbolhafte Idealbild, das das Einfache ist nach der Lehre des Ideals. Sie ist wie eine Fackel, die an ihrer Spitze leuchtet. Sie ist mein Trost wie ein Licht in der Nacht. Wie das Symbol: Une rose dans les ténèbres.

Im gleichen Jahre (1886) werden die anderen Haargedichte veröffentlicht. Und in jedem ist die untergehende Sonne der Hintergrund. Victorieusement fui (nrf 126) bietet nichts als die beiden Dinge, die untergehende Sonne und ihr Korrelat, das Haar der Geliebten, die sich ineinander verflechten. Dieses Gedicht dient zur Begriffsbestimmung beider. Der erste Vierzeiler enthält die Anrufung an den Sonnenuntergang, von dem, dem Äußeren, her das Gedicht nach innen getragen wird über das gleichgestimmte Haar bis es wieder auf die Rose im Dunkel endet. Der Bezug des ersten Vierzeilers auf die untergehende Sonne ist eindeutig aus den Versen 5 und 10. (Dazu vgl. D 7 le soleil se repose avant de s'évanouir . . VC 122 Si du soir la pompe est évanouie).

'Suicide'[1]) ist das Schauspiel des Untergangs der Sonne selbst, das entschwunden, geflohen ist. Ist Subjekt des Ausrufesatzes, in dem 'a' dichterisch verschleißt ist wie 'est' in 'A la nue accablante tû'. Eine Konstruktion die 'suicide' zum Objekt macht und 'ayant fui' ergänzt, wäre bei Mallarmé ohnegleichen, denn das Gerüst des folgerecht konstruierten Satzes ist stets erhalten. Das 'a' ist im Ausruf unterdrückt wie in 'A la nue' und parallel dem verb-losen zweiten Ausruf, während 'ayant' unvollständig wäre, einen Folgesatz zur Ergänzung verlangte, der nicht eintritt. Es schwebte in der Luft und ist für diesen strengen Konstrukteur der Gedichte unmöglich.

Doch für den Sinn ist es fast ohne Bedeutung wie man 'suicide'

1) Erinnert sich Giraudoux, bewußt oder unbewußt, an dieses Gedicht, wenn er schreibt (Aventures de Jérôme Bardini, 1930, Emile-Paul): die untergehende Sonne "se rengorgeait, affectant de croire, à cause de tant de sang, à son propre suicide"?

bezieht. Denn es ist das Wort das den Dichter einführt in diesem Gedicht, die Wertung die dem Dichter entspricht in diesem Gedicht vor dem Liebenden, auf den die Bilder des königlichen und kaiserlichen Triumphes treffen. Es ist eine innere Beteiligung in der Verwendung des Wortes suicide, — das er zweimal, in Guignon und Sonneur, allerdings in Ennui-Stimmung der Jugend, als Motiv gebraucht und zu dem Osmont 13 erzählt: il avouait à Paul Adam n'avoir pas une fois passé le viaduc des Batignolles — il le traversait tous les jours — sans la tentation du suicide (und das wohl gerade zur Abendzeit der untergehenden Sonne) — wenn es auch in die Sonne hineinverlegt ist. Ist ihm doch der Dichter selbst symbolisiert durch die Sonne in dem Hohen Lied auf Villiers (V 52). Und 'suicide' ist — außer D 54 die Trunkenheit der Bahnarbeiter — ein Wort des 'Dichters': es bezeichnet die Nichtrealisation der poetischen Möglichkeit: D 260 Le suicide ou abstention, ne rien faire, pourquoi; D 145 hors une perspicacité ou suicide stérile (im Gegensatz zu 'vivace' das wie immer die Hoffnung des Verwirklichens bezeichnet); und V 10; und so 257: Le droit à rien accomplir d'exceptionnel ou manquant aux agissements vulgaires, se paie, chez quiconque, de l'omission de lui et on dirait de sa mort comme un tel. Suicide steht für den Sonnenuntergang selbst D 331, und dort heißt es: dans ce suicide, le secret ne reste pas incompatible avec l'homme. Hier ist auch das Bild des Opfers: son bûcher . . . où se sacrifièrent les bosquets et les cieux, wie der Dichter für den Herbst zusammen mit dem abendlichen Himmel sagt: D 165 les splendeurs d'un holocauste d'année. Der Gedanke an Opfer und Tod war ihm stets gegenwärtig beim Anblick des Sonnenuntergangs, er erlebt den Tod bei jedem Sonnenuntergang: 129, 9 Un or agonise, 155, 13 Comme mourir pourpre la roue, 84, 15 soleil mortel (mortel, weil sie untergeht), 41, 20 le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon. Etwas ähnliches sagt 'crise' D 52.

Die Haltung der Liebe in diesem Gedicht ist Sieg und Triumph, Lachen des Lebens und Königlichkeit. Dadurch ist es eng verbunden mit dem vorigen und mit dem nächsten dieser Gruppe, M'introduire (nrf 154). In den Worten z. B. victoire, rire, royaume, joyeux, héros, rubis, mourir. In M'introduire ist das Haar der Gegenstand, und der Sonnenuntergang ist nur das gleichnishafte Bild: 'comme'. Er ist die hehrere Wirklichkeit, das was das Wertere wäre für den Dichter, und das Haar ist geehrt, als seine gleichnishafte Ersetzung angesprochen zu werden: nicht mehr nur als sein Restbestand wie in 'Victorieusement fui', oder eine schwache Spiegelung wie in 'La chevelure vol'. Das ist das Wag-

nis dieses Sonetts, daß es ganz im Gegenstand bleibt, im Haar, und das überleitende Außen, das allein Wirklichkeit hatte, nur als den visonären Hintergrund — mit vollendetster Schönheit — besitzt.

Es ist eins der intimsten Gedichte Mallarmé's, mit dem die Dreizeiler einleutenden 'Dis'. Die Konstruktion der Dreizeiler ist folgende: die Verse 11 und 12 stellen die Tatsächlichkeit dar mit dem hinweisenden fassenden c e, das Haar als Feuer, zerstreut in der Luft und königlich; Vers 10, grammatisch vorausgenommene Apposition, schafft in den Bildern das Bindeglied zwischen 'feu' und 'roue', zwischen Haar und Wagen, und leitet damit über zu dem Gleichnis, den wunderbaren beiden letzten Versen, mit den Worten 'mourir' und 'pourpre' die der Sonne zuzugehören pflegen, und dem einzigartigen Bild des Wagens für die sinkende Sonne. Vielleicht steht das Wort der Intimität 'Dis' in bewußtem Gegensatz zu den etwas räsonnierenden Vierzeilern, überdies einem der reichsten Reimspiele, mit ihrer seltsam förmlichen Konstruktion des hinstellenden Aussagens mit der Bedingungsetzung. Sie charakterisieren die scheue Liebe (effarouché) und die daraus folgende hysterische Uebersteigerung (rire très haut) und sagen viel über des Dichters Seele.

Dieser Dreiheit geht in der Veröffentlichung voraus: Q u e l l e s o i e (nrf 152). Hier findet eine Beseelung von Dingen statt, die noch auf einer Stufe des Außen sind, auf einer Ebene wie der Sonnenuntergang, außerhalb des Raumes des Dichters. Die Fahnen auf der Straße sind das Symbol des Schreis nach Ruhm; sie selbst geben in ihrem Betrachtet-Sein Anlaß, daß der Traum (Chimère) sich aus ihnen erhebt, daher werden sie 'méditants' genannt. Chimère und Gloire sind die beiden Gegenspieler (in der Seele des Dichters). In den Vierzeilern entspricht, streng geschieden, immer der erste Halbvers der äußeren Welt, der zweite dem betrachteten Haar, es ist noch kein Uebergehen oder Gleichsetzen wie in den obigen Gedichten.

Das Non!, wie so oft das sich widersetzende Mais, der Dreizeiler wehrt sich gegen v. 7: ich h a b e Dein Haar. Er weiß, daß er die Dinge nicht hat, daß sie ihm entfliehen, daß er sie nur haben kann (die höchste Ueberzeugung der Realität ist der Biß: wie Faun und 159, 9), wenn er (das Königliche ist hier auf den Liebhaber gewendet, um die Frau zu adeln) auf etwas verzichtet, das er noch als sein höchstes Gut, als den Diamanten, bezeichnet, wenn dieses Etwas ganz zu Tode gekommen ist in dem Ding des Haares, nämlich: Le cri des Gloires. Das der Dichter bereits würgt, erstickt, wie man die Klarheit eines Diamanten erwürgt.

Es ist die Erkenntnis, daß er nicht lieben kann, wenn er nicht sein unseliges Hängen nach einem Jenseitigen verliert, daß er nicht besitzen, nicht an die Dinge gelangen, sie 'beißen' kann, wenn er nicht den Flucht-Instinkt in sich zu Tode würgt. Gloire ist hier der Erwerb eines Draußen, eines Jenseitigen, und der Schrei ist die fliehende Sehnsucht darnach. In diesem Gedicht ist mehr Zwiespalt und wahre Qual als in den Gedichten mit dem Thema der Ennui-Qual. Und ich glaube, der funtamentalen Qual um die Dinge, um die Wirklichkeit die der Dichter nicht fassen kann, wie die Verse 9 und 10 unmißverständlich sagen.

Das Thema dieser Gedichte ist, im Bereich der Liebe, das Haar; und seine Entsprechung, die zugehörige Stufe der Beziehung auf die Dinge, ist der Sonnen-Untergang.[1]) Hier ist noch nirgends reine Gegenstands-Dichtung, wie in der späteren Zeit. Das Ding ist noch ein Außen-seiendes, wenn es auch ins Innere projiziert ist, als ein Teil dessen. (Neben der Sonne z. B. das Außensein von 'Quelle soie', 'Petit Air III'). Aber es ist noch nicht ein wirkliches faßbares Ding, es ist nur ein Dinggewordenes — auf der Fläche des Fensters erscheinend und damit in den Innenraum gewendet — Anschaubares und Angeschautes: das ist die Rolle des Sonnenuntergangs. Daher entspricht er so sehr dem Haar, das kein Ding ist, und beider Bilder gehen häufig ineinander über und sind manchmal in ihrer Einzelbeziehung kaum zu scheiden: 130, 1, 155, 11. Das Haar ist Gold: 18, 8; 38, 2; D 6; VC 76, 128; die Sonne ist 'or': 79, 99; 94, 18; 26, 17; 114, 8; D 165, 315, Ig 39; beide: 130, 5. Haar und 'tempête': 32, 3, Sonne ist tempête 126, 2. Wasserbilder: Haar ist: rivière 39, 9; torrent 55, 4; bain 38, 2, 77, 66 — umgekehrt, vom Wasser zum Bild des Haares: Dipt. II la crinière de pluie; 248 l'échevèlement d'ondée à mes carreaux; 157, 12 dans le si blanc cheveu qui traîne, der Meeresschaum —; Sonne ist: rivière dormant à l'horizon, zweimal, D 5 und nrf 26, 18; quelle pierrerie, le ciel fluide D 53. Haar ist flamme 130, 1 und torche 131, 14; Sonne ist flamme 331, torche 146, 2, D 46, 163; Haar und Rauch D 31, Sonne raucht 146, 1; die untergehende Sonne ist Feuerbrand: D 29, 315, V 54, Ouv. 84, anklingend 128, 3; ist Blut: 26, 15; 126, 2; D 60; Purpur 26, 18; 155, 12, D 5, 29, 60, ähnlich 68, 4. Der Abendhimmel ist gloire D 165, nrf 126, 2; Haar und gloire 153, 14, VC 76.
Außer dieser Zeit der gemeinsamen Vorherrschaft, wo die beiden Symbole sich treffen und verschmelzen, hat jedes seine eigene Reihe als Bild und Wort: Haar ist touffe: 153, 12, 78, 83

1) Vergleiche dazu besonders: Soula, Chevelure.

(auch sonst liebt der Dichter touffe: 73, 3 sommeils touffus; Ouv, 33 de fleurs, D 36 de roseaux). Das Haar als Liebeselement klingt an, außer in den besprochenen Thema-Gedichten, in Angoisse, Placet, Tristesse, Apparition, O si chère. Es ist das Symbol der Unantastbarkeit in Hérodiade, wo es in dem Stil dieses Gedichtes häufig genannt wird: v. 4, 6, 25, 26, 35, 53, 93, 104. Ein einziges Mal ist das Haar Duft: Ouv, 63 le parfum de cheveux endormis. Zur Kontinuität vergleiche man mit den Bildern der Thema-Gedichte diese Stelle aus der frühesten Prosa D 6: Quelque folie, originelle et naïve, une extase d'or, je ne sais quoi!, par elle nommé sa chevelure. Peripher erscheint das Bild: Ig. 40, nrf 107, 10; D 69, 118, 134.
Die untergehende Sonne ist für den Dichter die Hohe Zeit des Tages, die dem Tage die Weihe, die Vollendung gibt: D 352 l'immortalité de chaque jour qu'éclaire la soirée; 331, les jours évaporés en majestueux suspens; D 52; es ist die Heiligung des Tages, daher ist der Sonne Untergang das Fest der Sonne: 123, 14 Que s'est d'un astre en fête; das Schauspiel für die Menge V 52; in ihm ist das Mitschwingen alles Erlebens: 263 Triomphe, désespoir. Wie der Herbst ist die Stunde des Sonnenuntergangs des Dichters Lieblingszeit: D 7. Als Zeitbestimmung und Situierung oder als Vergleich steht der Sonnenuntergang: Ig 39, D 85, 323, Ci 95, R 85.

Wie das Haar als Angeschautes und Begehrtes der Geliebten das hohe Symbol des Feuers und der untergehenden Sonne an sich zieht, erhalten die Lippen der Geliebten das Licht in der Nacht (im letzten Grunde dasselbe Bild), das Symbol der Rose[1]) zuerteilt: 148, 2 Une rose dans les ténèbres. Die Lippen sind dargestellt durch Rosen: 113, 3

Avec tes lèvres sans le dire
Cette rose ne l'interromps

VC 84 (von 1895)

Ta lèvre contre le cristal
Gorgée à gorgée y compose
Le Souvenir pourpre et vital
De la moins éphémère rose

Ci 79 et deux roses qui ne s'effeuillaient était la bouche de l'un et de l'autre partout se cherchant avec félicité. Lèvres-fleurs: Hér, 129; D 265. V 55: Les lèvres, figurées bien dans leur jolie inoccupation par un loisir de bouquet de roses issu de quelque

1) Bereits behandelt von: Th. 354, Soula Chev. 13—15, Nobiling VII, 175—78; doch mit abweichender Deutung.

beau vase à côté. Dieses ist ganz die Situation des Traumbilds von 'Surgi', dessen Rose durch den Vers 12: Naïf baiser des plus funèbres, auch in dem Bereich der Liebe gespiegelt wird. Und ist die Situation von 'O si chère', die Geliebte ist symbolisiert durch

Quelque baume rare émané par mensonge
Sur aucun bouquetier de cristal obscurci.

Hier ist nicht die Rede von abstrakter 'Liebesleidenschaft', wie Nobiling will, sondern das Lächeln

ton sourire éblouissant prolonge
La même rose avec son bel été

ist eben gleichnishaft dargestellt durch die Rose wie VC 104:

Ces roses. . .
A lui pareilles sont témoins
De votre conjugal sourire.

Das ist ja gerade das Dichterische, daß es Bilder verwendet und daß diese Bilder keine Abstrakta sind. Dieselbe Rolle weist Nobiling der Rose in 'Dame sans trop d'ardeur' (nrf 98) zu, dessen Charakter, scheint mir, er vollkommen verkannt hat. Es ist, anders als 'O si chère' das in innigen tiefen Tönen erklingt, ein Gelegenheitsgedicht in scherzend-leichter Tonart,[1] — wie hier sagt der Dichter VC 112: 'la Dame' —, ein Geburtstagsgedicht:

chaque année
Dont sur ton front renaît la grace spontanée

ist eine feine Umschreibung des Alterns wie VC 106

Tout comme notre sentiment
La même fleur jamais fanée
Madame Ponsot
gentiment
Renaît pour vous avec l'année,

mit den gleichen Reimen sogar: sentiment-gentiment, année; oder (VC 106)

Où la nature prend le soin
De te rajeunir d'une année

oder (VC 107) Tu choisis ton temps pour renaître. Dann die so leichten Verse 5 und 6, die jeden lächeln machen: 5 Oui sans ces crises de rosées ist mit dem wiederaufnehmenden 'Oui' und dem rückweisenden 'ces' genau die Wiedergabe (wie oft ein Bild in zweifacher Weise gesagt wird: z. B. der Spiegel 129, 12 und 13) von Vers 4: wir erfahren, daß pleurer — in der leichten Um-

1) Beide erst seit 1913 in der Sammlung, also nicht von Mallarmé selbst eingeordnet.

schreibung 'crises de rosée' — die Hauptsache ist, und daß er sich wünscht, daß es nicht mehr zu oft geschehe, wenn auch, avec, le ciel orageux passe. 'Diamant' ist einfach das Auge, Tränen: wie 112, 12

Dans l'oeil diamants impayés,

130, 8 Dans le joyau de l'oeil véridique ou rieur, wie regard-diamant VC 107 (und der Vergleich Ci 29). Vers 4 ist ein wunderschönes Bild, das den Dichter hinreißt, das darum kaum einen tieferen symbolischen Sinn hat. Die Verlegung des äußeren Geschehens in ein Inneres kennt Mallarmé an mehreren Stellen, so Hér, 19 j'effeuille les pâles lys qui sont en moi; das gibt auch den Schlüssel zu 'Rose' — noch sei erwähnt, daß sans trop d'ardeur, zumal wenn man à la fois etwa zu 'sans trop d'ardeur' zieht und nicht zu 'enflammant', also zuviel Glut auf einmal, ein scherzend leichtes Bild und das balancierend obenangesetzte Dame eine scherzhafte Verbeugung ist —, die, in einem Beziehungsverhältnis zum Diamanten (le délace) den Mund, das Lächeln der Frau versinnbildlicht, das sich aufblättert wie die Lilien der Hérodiade. Und die hier verwandten Bilder entsprechen ganz denen aus dem nämlichen Kreis und der gleichen Stimmung: den beiden Rondels (das zweite ist in demselben Jahr 1896 veröffentlicht wie 'Dame', von dem ersten wissen wir es nicht) und den VC pp. 103—108 (die fast alle aus den Jahren 1892—1898 stammen): 'Déchirée (113, 11 Un baiser flambant se déchire) et lasse' ist die Rose wie der Schmollmund der Geliebten in Rondel I

Rien au réveil que vous n'ayez
Envisagé de quelque moue

Habit de pourpre entspricht: 113, 10

Sylphe dans la pourpre d'empire

'Cruelle' ist die Rose auch 29, 10.

Das Hohe Gleichnis, die Rose in der Nacht, steht für die Darstellung der Geliebten überhaupt 127, 14

Dont pour te figurer il tomberait des roses.

Die Frau ist eine Rose in der Jugenddichtung Th, in der Gesellschaftsdichtung VC 128, 138, — sie ist hortensia D 31. VC 87, 105, 129, 172 sind Versgaben gegen Rosen. In den Jugendversen steht die Rose für eine schöne vergangene Zeit: 34, 3 und D 118: vivant parmi le charme oublié des héros et des roses; für die Frühlingszeit VC 188; als verjüngendes Zeichen 14, 38; zur Darstellung der Morgenröte 34, 9. Für den Duft steht die Rose Hér, 30, Ouv, 30. In dem alles versinnlichenden Faun ist auch die Rose

ein Symbol der Sinnlichkeit: 73, 7 und das Rosengebüsch 77, 73, wo er die Liebe genießen will. In Divagations steht 'rose' peripher 178 (für die Tänzerin) und 274. Rose und Lys von Toast, 35 gehören zu den Blumen des Verheißungslandes; dafür haben hier noch ihren Platz die Blumen die für Liebe stehen: in der Abwehr der Liebe, doch darauf bezogen: Hérod, 35 ihr Haar, 76 sie selbst; 112, Ne produisent fleur sur la joue; und die bleichen präraffaelitischen Blumen in Apparition.

Das Auge der Geliebten ist kaum je Symbol der Liebe: in 'Pitre' in dem einen Wort das einleitet: Yeux, lacs (derselbe Vergleich: Augen-Seen Ci 14), in Soupir, Rondel I; 130, 8 als Entsprechung zum Feuer des Haars, 98, 4 als Diamant, und Faun, 10, D 6. Für Mallarmé ist das Auge stets das Symbol des Dichters, das Werkzeug seines Schauens, daher spielt das Auge als passives der geliebten Frau keine Rolle. (Die Augen von Ig. 40 'yeux nuls pareils aux miroirs' nähern sich sehr den dekorativen Augen der Teppichgestalten von Ouv., 24.)

Dafür ist das Zeichen der Geliebten ihr Lächeln:

113, 6 Le scintillement du sourire
100, 6 ton sourire éblouissant prolonge
19, 14 berger de vos sourires, VC 104 conjugal sourire.

Lächeln ist überhaupt für diesen Dichter eine Lebenshaltung, ein Begegnen, Hinnehmen des Lebens, ein Zeichen des Lebens, wie V 50 pour avoir un droit à sourire; 35, 12 und 51, 7 begegnen der Feindlichkeit und dem Anspruch des Kunstwerks mit Lächeln; 65, 121 ist das Leben selbst, das den Dichter quält, Lächeln:

l'Azur
Séraphique sourit dans les vitres profondes.

Darum sind die dem Leben nächsten Vers de Circonstance überreich an Lächeln: VC 28, 43, 45, 58, 66, 85, 87, 91, 92, 93, 104, 107, 113, 114, 124, 130. Und mit diesem Sinn — oder als Vergleich wie ML 57 'une blancheur de papier comme luit votre sourire' — steht es auch in der Prosa: D 13, 21, 27, 37, 42, 53, 85, 94, 119, 129, 159, 178, V 75, R 63 und die lange Analyse des Lächelns in R 60.
In der späten Poesie ist Lächeln die Haltung des Lebens: 145, 14

Son chant reflété jusqu'au
Sourire du pâle Vasco.

Etwas Lebendiges, Zuerkennendes, keine reine Negation muß daher sein: 139, 9

Du souriant fracas originel haï.

Und das Wort für das Leben als Diesseitiges, nach dem Verzicht auf die unfruchtbare Flucht in die Ferne das kluge Beschränken auf das Hier ist in Prose, 35

> Mais cette soeur sensée et tendre
> Ne porta son regard plus loin
> Que sourire. .

Lachen sogar ist die Haltung der Geliebten: 130, 8 l'oeil véridique ou rieur, der Blick ist Lachen auch VC 72; 112, 3 und 97, 14

> Votre très naturel et clair
> Rire d'enfant.

Lachen ist unbedingtes Teil der Frauenhuld schon: 17, 12 tu m'es en riant apparue; 19, 9; und 94, 14. Und die sieghafte Sinnlichkeit ist Lachen: Faun, 85 Car à peine j'allais cacher un rire ardent; 154, 8 De rire très haut sa victoire; und schon 23, 12. Alle jene Frauen und lebenden lachenden Menschen der gesellschaftlichen Dichtung: VC 14, 22, 24, 25, 34, 44, 52, 65 (Des rires que je vous souhaite), 68, 72, 73, 75, 88, 167, 176; D 361.
Das Leben ist Lachen, das siegende 126, 3

> O rire si là-bas une pourpre s'apprête
> A ne tendre royal que mon absent tombeau,

Faun, 59 'Rieur j'élève au ciel' und in leichterer Tonart 111, 13. Das Siegreiche, das den Dichter bedrängt, ist Lachen: 13, 30 Le Guignon dont le rire inouï; der Azur lacht; und Gott in den Jugendversen Th. Lachen tritt für Effekte des Lichtes, denn das Licht ist für Mallarmé das dem Leben nächste Prinzip: D 35 comme le rire de l'heure coulait alentour; Gal Mac, 20 Rire le cuivre; D 258 mit 'lumière' und 'chair' parallel; Coup 7 velours chiffoné par un esclaffement sombre.

Musik ist Lachen: D 193 riait en train de sourdre la Musique, und 207, VC 14, 52, 68, 75; D 27 Lärm: du rire strident ordinaire des choses (vielleicht dazu 139, 9 souriant fracas originel). Lachen ist alles überhaupt Daseinsbetonte, ist das Lebensprinzip: Prose, 53 Avant qu'un sépulcre ne rie, das ist: lebendig ist, das Neue Wahre im Gegensatz zum Alten Ueberwundenen, das mit pleure (v. 41) bezeichnet wird. D 116 La riante immortalité du poète; Coup 8 muet rire que si (stummes Lachen auch VC 73: le silence de son rire). Lachen geht mit dem teuersten Traum zusammen: V 61 selon les modes en secret correspondants du Rêve et du Rire; es wird geheiligt: D 160 le rire sacré qui le dénoue. Und immer auf den Dichter und sein Werk bezogen als ein hohes Lebensprinzip: V 70, D 121, 123, 128, VC 120.

Mallarmé ist ein scheuer Liebender. Er fürchtet sich den Namen der Liebe auszusprechen. Einmal nennt er sich 'amant' (153, 11) und einmal einen Dritten (148, 6), vom Lieben spricht er 113, 1

Si tu veux nous nous aimerons

und 159, 12 où notre amour tisonne; Sinnlichkeit heißt Liebe 38, 4 und Faun, 48. Die Frau heißt nie die Geliebte, ihr zärtlichster Name ist Schwester: 101, 11

Ou de quel dernier mot t'appeler le plus tendre
S'exalte en celui rien que chuchoté de soeur,

den 'süßeren' wagt er nie zu sagen. Schwester sagt er in Soupir, D 10 — so grüßt Hér., 110 die Nacht —, nennt er die Seele und Muse, die ihn im Lande der verhießenen Poesie geleitet: Prose 12, wie umgekehrt die Geliebte und Begleiterin der Déclaration Foraine zu Muse und Poesie erhoben wird. Er nennt die Geliebte Kind: 127, 13; 97, 14; Prose, 49; Div 10, 28. (Einmal, in frühester Jugend, Enfant Prodigue, heißt er sie 'ma sainte'). Er ruft sie bei ihrem Namen, Méry, 100, 2 und in den VC, die stets den Namen tragen. Oder er nennt sie voll Geheimnis und verschleiert die Begleiterin wie D 30 Madame . . seule tu sais qui, 27 toute femme, et j'en sais une qui voit clair ici. So verbirgt er selbst sich oft. Oder verbirgt die Liebe unter dem Namen der Freundschaft: 99, 14

Toute notre native amitié monotone.

Die Sinnlichkeit dieses Dichters ist offenbar im Faun (nrf. 73), eine glühende, impressionistisch umwallende, den Leser einfangende. Es ist das wirklichste Gedicht Mallarmé's, in dem Sinne, daß es dem Gewöhnlichen am nächsten steht, indem es ein Geschehen erzählt wie das übliche Leben, ein Bild von Duft und Licht malt wie die zeitgenössische Malerei, Sinnlichkeit zaubert, die mehr dem Vorbild — Banville, Diane au Bois hat eine überraschende Zahl von Anklängen und Parallelstellen[1] — als der scheuen Kühle des Dichters entsprechen. Hier sind alle Worte in ihrem lebensmäßigen, wirklichkeits-nahen und -bezogenen Sinn gebraucht. Das macht das Gedicht so schön, aber im Grunde so unmallarméisch. Denn im Faun stellt alles, jedes Wort, etwas dar, jedes ist ein Pinselstrich in einem Bild, das der Leser mit den sensitiven Kräften erlebt, während die späten Sonette Zeichen sind, eine Raumtiefe, und ihre Erfassung mit den intellektuellen Kräften — auch wenn es eine intellektuelle Phantasie ist — geschieht. Der Faun kreist nicht nur um den Dichter und begnügt sich in seiner Welt, er

[1] darauf weist hin: Ghil, 224.

wirkt, greift in die Sphäre des Lesers ein mit seiner Kraft. Er ist damit transzendent in einer anderen Weise, er ist noch nicht das Vollendete dieses Dichters, das in sich zurückkehrt in Selbstgenügsamkeit. Und das kommt zum Teil daher, daß er eine Aufgabe [1] ist, kein Gelegenheitsgedicht, als Thema kein Notwendiges und daher kein Symbol.

Träger der Sinnlichkeit ist: der Kuß: im Faun, 39, 84; der gefürchtete Einbruch in die Jungfräulichkeit Hér., 7 un baiser me tûrait. In innigen Liebesgedichten 101, 14, 113, 11. Ein Bild der Liebe ruft hervor die Rose 149, 12

Naïf baiser des plus funèbres.

In Liebessituation, doch ohne Sinnlichkeit: der Akzent liegt auf 32, 4 l'incurable ennui que verse mon baiser, auf der eigenen Scheu 38, 6

ô mes baisers peureux.

Poetische Erhebung ist der Kuß: D 119 (Jugendseite): je voudrais tout confondre dans un poétique baiser; poetische Heiligung ohne Sinnlichkeit: 16, 5

C'était le jour béni de ton premier baiser

Kuß des Todes 12, 12. Kuß als Gesellschaftsgruß VC 108. Bild der Lippenberührung 18, 2 Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres und 26, 12. Bildhaft: 94, 10 L'espace comme un grand baiser und 142, 8, VC 12, 135. Eine sinnliche Note hat der Kuß kaum je außer dem Faun, trotzdem das Bild so häufig übertragen ist.

'Chair' ist in den einander entsprechenden Pubertätsgedichten Mallarmé's: verdrängt, vereist in Hérodiade, 106 la chair inutile, 24 sénile chair; heiß hervorbrechendend im Faun: in dem malerischen Bild v. 2

Si clair
Leur incarnat léger qu'il voltige dans l'air,

— das Malerische des Fleisches der Kinder betont bei B. Morisot D 136 — und genannt v. 78. Ersetzend, abbildend, darstellend — und nicht malend —, wie bei Mallarmé meist, wo eins der bestehenden Dinge für das andere tritt, ist 'chair': 29, 10 pareille à la chair de la femme, la rose. Als sinnliches Ding genannt Enf. Prod. II, D 6, 43. Chair vertritt das ganze Sinnenleben: 43, 1 La chair est triste; in dem Liebesgedicht 98, 4

Pour ouïr dans sa chair pleurer le diamant,

1) für den jüngeren Coquelin geschrieben.

das zu dem rose-Mund und diamant-Auge noch die letzte der Gluten hinzufügt, die Körperlichkeit; und in dem Liebestraum 159, 11

Qu'un éclate de chair humain et parfumant

das an das schöne Fruchtbild der 'passion' anklingt Faun, 96

Tu sais, ma passion, que pourpre et déjà mûre
Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure

(außer dieser Stelle ist 'passion' stets Symbol für das Dichtertum D 94, ML 42, für Dichtung 112, Musik 146, das dramatische Element des Menschseins 156, 159, CP). Bei Tanz und Theater steht 'chair' für Leben und Lebenslust, wie (258) de la lumière, de la chair et du rire, und 190, 207; (als Steigerung 11, 5 tel jusque dans la chair).

Nacktsein ist zum Teil übergegangen aus dem Pubertätskomplex in den des unberührten Ideals wie auch vierge, chaste, die fast völlig ins Ideal verdrängt sind. Hierher gehören nur Beispiele der aufgebrochenen Pubertät sozusagen, des Unverdrängten, 152, 7

Moi j'ai ta chevelure nue.

Das Haar ist für Mallarmé was für andere der Körper der Geliebten ist, und wenn er ihre chevelure nue hat, besitzt er sie, und — pour enfouir mes yeux contents — die Augen sind das Werkzeug der Liebe. (Deshalb auch ist die sinnliche Auslegung von 'Une dentelle' (nrf. 150) mit 'absence éternelle de lit' auf dem falschen Wege, da in diesem Gedicht kein Anklang von Liebesgedanken ist erstens, und dann weil 'lit' für Mallarmé nicht die geringste sinnliche Färbung hat.) Das Begehrte ist für ihn das Haar, das Begehrende sind seine Augen, das Schauen. Daher ist körperliches Nacktsein der Geliebten oder überhaupt auch immer Lichtwirkung:

Hér., 99 le frisson blanc de ma nudité
115, 14 Ta jubilation nue
21, 10 Tout à coup le soleil frappe la nudité,

auch sonst für den Harlekin: D 21 un clown dans sa haute nudité d'argent und D 25. Sinnlich ist der Faun, 76 und das lesbische Lied 23, 9. Sinnliche Vorstellung im Träumen: D 9, nackte Lippen D 6 und aus dem Verdrängtsein Hér. 129.
Nacktsein ist das Zeichen der Götter 109, VIII

Et comme un dieu je vais nu

auch 18, 4; R 67; besonders die nackte Ferse VC 90

Déesse il sied que vous fouliez
Plutôt d'un pas nu ces fleurs vaines

Faun, 102 (Vénus) sur la lave posant ses talons ingénus, vgl. Ten o'clock 222 les insinuantes hardiesses d'Apollons à talons lourds. Ein Sehnen nach Göttlichkeit ist 104, 8: un besoin de talons nus. Und 154, 3

S'il a du talon nu touché

ist wohl derselbe Held wie 131, 9

Une nudité de héros tendre

der als Liebesheld in der Art eines Gottes auftritt wie in Hér. 72

le dieu que le trésor De votre grâce attend.

Nacktheit als Bild: 12, 14 dans le nu de son glaive und 132, 2 avec un glaive nu; 35, 25 porcelaine, 119, 9 baguette; als Lichtwirkung Ouv, 3 ors nus; auch der Lichteffekt der dem Dichter unangenehm ist von Dingen, die besonders grell wirklich sind, D 23 un morceau de chair, nu brutal, und malerisch D 136.
Wort der Pubertätssphäre: 'nubile': 14, 38 par une rose qui nubile le rallume und D 61, 136. In Anniversiare, 7: de maints nubiles plis l'astre mûri des lendemains, ist der ganze zweite Vierzeiler, auch 'le ramier roucoule', ein Drängen nach Reifsein mit sinnlichen Bildern. 'Pubère' nur Coup 8 expiatoire et pubère muet rire.
Sexuelle Bilder: 134, 8 un immortel pubis das wieder anklingt in dem Worte découche; an Deutlichkeit nicht mehr zu überbieten: Une négresse; und einmal ein Bild D 49 cette pelle et cette pioche..

Sinnlichkeit des Körpers ist gering bei diesem Dichter. Der ganze Körper erscheint kaum je (D 6) und wenn einmal dann mit einem dichterisch unterscheidenden Wort (D 119 torse), das Dichterische ist viel Wichtiger als das Sinnliche, der Name werter als das Ding, daher wird der Körper zersplittert in seine Einzelteile, und bevorzugt sind die Teile die den Dichter kennzeichnen vor denen des sinnlichen Körpers der Frau, und auch bei der Frau die Instrumente des Geistes, die Hände. Die Sinnlichkeit Mallarmé's erschöpft sich im Haar, ist doch sogar im Faun, der alle Sinnlichkeit hat, das Wichtigste das (v. 66) 'splendide bain de cheveux'.
Lippen: sind auf Liebe bezogen — abgesehen von den Stellen wo sie mit Kuß, Rose zusammengehen (s. o.) —: Faun, 77; 49, 13; D 6. In Hér., 72 à mes lèvres tes doigts, ist selbst dieser Kuß als Liebesdrohung empfunden. VC 12 Morgenröte als Kuß.
Sonst ist es immer die Lippe des Dichters: 137, 13

La lèvre sans y boire ou tarir son haleine

und D 78 von desselben Verlaine 'juvéniles lèvres' und dem 'ruisseau mélodieux' der daraus fließt. Und D 12, 229. Und 51, 14

Pour des lèvres que l'air du vierge azur affame

sind die Lippen des Dichterkindes, denn auch die Beziehung zum 'vierge azur' hat es ja vom Vater geerbt.
Mund im Liebesgebrauch 153, 9 La bouche ne sera sûre und 148, 5; dient zum Leben und Lachen 94, 15; Faun, 109. Verkündet wie der des Dichters 134, 1

Le temple enseveli divulgue par la bouche.

Betont, hervorgehoben wird der Mund des Dichters D 82, Rimbaud's; der Mund der etwas ausspricht D 53, und D 22.
Eine Mystik der Füße: 51, 10 avec ta fille et l'innocence de vos pieds froids, Hér, 23

Et regardant mes pieds qui calmeraient la mer

das als Bild zuerst auftaucht in Enf. Prod. II,

et tes pieds qui calmeraient la mer,

einem Liebesgedicht in ganz religiöser Sphäre, sodaß Nobilings Vermutung (IX, 232), daß am Anfang ein Bild Christi steht, nicht ganz von der Hand zu weisen ist; vgl. auch 28, 7 le pur orteil du séraphin. Ein wertes Teil der Frau sind die Füße stets: Faun, 79; D 31, 37, 39.
Die Hände werden ausdrücklich betont Hér, 14

Et je marchais, fatale, les mains sauves,

und so oft, daß die Hände etwas tun, nicht der Mensch: 83, 7 le rite est pour les mains; 136, 2; 92, 14; 93, 4; D 14, 16, 82, 89: comme quelqu'un dont les mains ont caressé jadis les pages.
poing ist ein gesteigertes Wort für Hände: 45, 5, D 45, Coup 4. Entspricht sich in den beiden Bildern: 21, 9

Hilare or de cymbale à des poings irrité

und 140, 2

A crisper un poing obscur
Contre des clairons d'azur.

Der Finger der Frau ist etwas ganz Zartes, Feines 51, 12 du doigt fané; 82, 13 la délicate phalange du doigt; ist der Ringträger 131, 10, Hér, 2; ist Werkzeug um des detaillierteren Sprachgebrauchs willen: 49, 10 la pierre que mon doigt soulève; Faun, 87; 97, 11.
Finger und Hand werden im Gebrauch des Teiles vorgestoßen bis zum Fingernagel, Ouv, 25, 82, der sich als Form einem Schmuckstück, einem Edelstein nähert, sodaß schließlich ein Schmuckstück einen Nagel darstellt: 128, 1

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx.

Der Nagel der Frau VC 20, 92.

Der Kopf hat keinen eigenen Wert, ist nur Träger des Haares 101, 12, tritt für das Haar 126, 7, 131, 12. Mit eigenem Wert höchstens, doch hier durch ein anderes Bild ersetzt, 112, 4

Votre aile sur les oreillers.

Aehnlich ergeht es der Stirn, sie ist Träger des Haars 130, 4, selbständig 99, 10, des Dichters D 123. Die sinnlichen Teile des Frauenkörpers finden sich nur: flanc Faun, 50 — übertragen in ein Bild 157, 14 flanc enfant d'une sirène — und 'sein' im Liebestraum 159, 14.

3. Gegenstands-Dichtung.

Huret (p. 60) gibt im Jahre 1891 Mallarmé's mündlich geäußerte Anschauung seiner eigenen Kunst wieder: La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant. Und: choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.

Das ist die letzte Theorie, das letzte Wissen Mallarmé's um seine eigene Dichtung. Die 'contemplation', das Anschauen der Dinge, und das Herauslösen eines Seelenzustandes aus dem angeschauten Ding, mit Hilfe einer Abfolge die entziffert, das ist das Eigentlichste seiner letzten Epoche, die beginnt mit der 1887 veröffentlichten Trilogie Tout Orgueil-Surgi-Une dentelle; und die, in der ersten Freude des Entdeckens, wie so oft, die reinste Verwirklichung der gefundenen Forderung, ein ganz Reifes erreicht und sich ausschreibt in einem mengenmäßig höchsten Gelungenen auf einmal, für diese späte Zeit etwas Außerordentliches.
Natürlich ist dies nur wieder die stärkste Akzentuierung einer lange bestehenden Tendenz. Der erste Schritt hierzu ist die Entdeckung des Wertes des Innenraumes, die, es handelt sich um das Eigentliche Mallarmé's, zusammen mit der Entdeckung des 'Oeuvre' zuerst auftaucht in Ouverture, Igitur.[1] Das erste Entdecken und Ahnen ist in den Briefen an Coppée: 5 déc 1866 (Monv 660):

> je ne vivrai que quand j'aurai ma chambre à moi, seule, pleine de ma pensée, les carreaux bombés par les Rêves intérieurs comme les tiroirs de pierres précieuses d'un riche meuble, les tapisseries tombant à plis connus;

1) Wie Baudelaire unserem Dichter das Thema des Ennui vererbte, ihm den Anstoß gab zur Betrachtung des Haares der geliebten Frau, so hat er auch vor ihm die Werte des Innenraums, der Möbel, der Lampe entdeckt. Doch von einem 'Einfluß' kann man hier am wenigsten sprechen. Mallarmés Entdeckung ist zu persönlich, geht zu sehr auf das Eigenste des Dichters, so daß sie, selbst wenn von einem anderen vielleicht angestoßen, doch ganz den Wert und Sinn des eigenen Findens besitzt. Es handelt sich hier, um es so zu sagen, um die im Wechsel einer Generation zu lösenden dichterischen Aufgaben.

an Aub 27: je sais qu'on aime à voir dans leur intérieur ceux auquels on pense;
an Verlaine schreibt er 1884: je vague peu, préférant à tout, dans un appartement défendu par la famille, le séjour parmi quelques meubles anciens et chers, et la feuille de papier souvent blanche.

Es finden sich Vorklänge des Intérieur in: Pipe, Frisson d'hiver, Beziehung zwischen der Seele des Bewohners und der Umgebung zum ersten Mal Hér, v. 87—94. Doch auch Igitur ist im ganzen mehr ein zurückgewandtes, mehr ein mengenmäßiges Häufen als ein Intensivieren, ein Zusammenfassen früher leicht angeschlagener Tendenzen: z. B. das Licht (Ig 35): Lampe war schon in Brise, Las de l'amer, Don du poème, dann in 128, 2 lampadophore, VC 171; D 6. Die Lampe ist sozusagen das Emblem der Dichter.

'Tenture' (Ig. 39) spielt eine große, etwas geheimnisvolle Rolle in Ouverture, v. 23 ff.; Vorhang (Ig. 55), in Fenêtres, D 10, 15, als Bild 32, 6 les rideaux inconnus du remords, vom daseienden Bett übertragen. Ein Vorhang ist die Spitze in 'Une dentelle'. Eine Spitze ist in VC 167, Ouv, 45, wird als Bild für seine Dichtung gebraucht Aub. 34; "moire" in: Ouv, 62, 138, 1.
Möbel: Ig. 55: il ouvre les meubles, pour qu'ils versent leur mystère, l'inconnu, leur mémoire, leur silence, facultés et impressions humaines. 138, 2; mit besonderer Liebe immer die Beschreibung des Ameublement D 100, 135; V 53: grotte de notre intimité!; D 196: les ameublements indiquant l'intimité de notre siècle.
Dieses ist es: Igitur ist noch die allseitige Ausstattung des Innen-Raums als Welt, nichts von einer intensiven Betrachtung des Einzelobjekts, aus dem sich unter dem Blick des Dichters der Sang des Traumes von selbst erhebt.

Am besten veranschaulicht sich die Wandlung der Mallarméschen Haltung zum Gegenstand, die Blick-Einstellung auf das Ding, an dem Motiv des Fensters. Das Fenster der ersten Zeit, des Unangeschauten, ist das durchsichtige, hinter dem ein Jenseits liegt, es ist als eigenes nicht vorhanden, ist nur das Instrument des Durchlasses, der Flucht. — Ueber das Fenster überhaupt als das Tor der geistigen Burg des Zimmers sozusagen ist viel Schönes gesagt in der Prosa: D 103 les yeux d'entre les trésors de la pensée ou de la main-d'oeuvre humaine levés souvent sur de vastes fenêtres, und D 18, 248, 328, V 24, ML 28, Dipt. II, VC 84, 107, 122; und über das behütete Zimmer des Dichters Madame Bonniot in 'NRF' 1926. —
Das Fenster das nach außen in ein Jenseits weist ist in 'Les Fenêtres': v. 25

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne l'épaule à la vie.

Der Pitre schafft sich für seine Flucht ein Fenster, er entflieht durch keine Tür: v. 4

J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre.

Noch in Hérodiade ist das Fenster ohne Existenz, ist nur Vermittler des Jenseitigen, des Himmels: v. 121

l'azur
Séraphique sourit dans les vitres profondes
Et je déteste, moi, le bel azur!

So ist auch 46, 15 'le mendiant de la vitre' der jenseits des Fensters, und Gal Mac, 46 'le Vice frappe aux carraux' ein Von-außen-kommen und -geschehen.
Ein zweites Fenster ist nicht mehr nur Durchlaß, hat daneben einen Wert von eigenem Leben. Dies ist das Fenster das von der Sonne gemalt wird, es ist der Weg zur Sonne, es wird ein Etwas nur durch das Außen der Sonne, aber ein Teil, der Schimmer der Färbung und des Erglühens, haftet ihm als eigenes bereits an: 50, 3

Par le verre brulé d'aromates et d'or . . .
L'aurore se jeta
84, 14 Par le carreau qu'allume un soir

Das Fenster selbst wird gesehen, im Unterschied zur ersten Gruppe. So auch 129, 9

Proche la croisée au nord vacante
Un or agonise

Das Sonnenuntergangs-fenster D 8; auch 'Sainte' ist ein Fenster auf dem etwas gemalt ist, das Fenster existiert nicht für sich, sondern als Träger eines Anderen. Dieses Fenster ist immer noch (D 135) la croisée qui prépare à l'extérieur.
Dagegen ist das Fenster der letzten Epoche nach innen gewandt, schließt den Raum ein, bildet die Grenze dieser inneren Welt. Es ist inwärts gerichtet wie schon Monv. 660 les carreaux bombés par les rêves intérieurs, und D 9. Es ist die (D 321) méditation contre une vitre quotidienne. Dieses ist die vitre blême in Une dentelle, 7, die eine Grenze, ein Ende des Innen ist. Doch hier spielt das Fenster keine selbständige Rolle mehr, es ist nur mehr Hintergrund, denn ein eigentliches Ding, ein selbständiges, isoliertes kann das Fenster nicht werden, es bleibt in Verbindung mit anderen als ein Um-herum-sein, eine Umschließung der Welt in der der Dichter lebt, der Klein-Welt seiner Seele und seines Traumes in den vertrauten Dingen, die ein Abbild und Symbol der großen Welt und alles Geschehens für den Dichter ist.

Die gleiche Rolle der Raum-Umschließung spielt die Decke des Zimmers. 'Plafond' ist Hintergrund im zweiten Gedicht der Ding-Trilogie (148, 8 sylphe de ce froid plafond) wie das Fenster im dritten: wie hier ist die Decke gern mit traum-fangenden Gestalten ausgestattet: 46, 14, VC 168. Die Decke macht dieselbe Entwicklung durch im Verhältnis zum Außen wie das Fenster: als Darstellung (1) eines Jenseitigen 41, 12; steht (2) parallel dem Sonnenuntergang D 331, Z 21, und gehört zum Raum wie der Himmel zum Meer R 59, 77, D 208; ist (3) ein Einschließendes, nach innen Gewandtes 122, 3 Affligé de périr sous les plafonds funèbres, und VC 126, R 84, D 130.

Das Fenster ist immer noch ein Hinleiten, eine Zwischenstufe zum Ding wie das Haar. Beide sind eng verbunden mit dem Sonnenuntergang, das eine als Träger, Fänger, der dem Sonnenuntergang eine Existenz im Innenraum gibt, das andere gleichnishaft. Die eigentlichste Ding-Dichtung, ganz im Sinne des obenan gesetzten Programm-Satzes, der gewiß darnach geformt ist, ist die Trilogie: Tout Orgueil (nrf 146): Dieses Gedicht ist das unvollkommenste der Dreiheit, es ist fast ein mühsames Darauf-Kommen auf das Ding, ein stockendes Im-Bogen-Hinführen. Es endet auf die Nennung des Gegenstands, console, während die beiden anderen auf einen wunderschönen märchenhaften Gleichnisvers schließen. Und während die anderen mit der Betrachtung des Dinges beginnen und daraus den Seelenzustand lösen, holt dieses von fern her mit einem Gleichnis, es ist nicht eine Einheit, die kreist, wie die beiden letzten.

Denn der erste Vierzeiler ist ein Bild des Sonnen-Untergangs, Situierung in der Zeit, und Anknüpfen noch an dieses Thema der ersten Erfassung eines Wirklichen. (Das grammatische Schema ist für alle drei Gedichte das gleiche: jeder Vierzeiler ist ein Satz, eine Einheit der Schöpfung, und die Dreizeiler sind ein Ueberbau). Alles kommt auf die Interpretation von 'du soir' an: Soula (Herm. 70) konstruiert: à l'abandon du soir, das nicht dasteht, denn die Konstruktion ist ganz klar, durch Kommata abgeteilt: Wyzewa interpretiert 'au soir'. 'Du soir' heißt: von Abend her, von Westen her, wie 130, 1 à l'extrême Occident de désirs den Sonnen-Untergang einschließt. Auch Ghil, der viel weiß, sagt in einer kurzen Anmerkung (215) comme d'un soir fumeux de soleil. In diesem Worte, fumer, ist die Situation der untergehenden Sonne gegeben (wie etwa 'écume' in 'Victorieusement fui', und 'fume' für das letzte Licht auf dem Haar D 31).

Tout Orgueil ist mehr als toute gloire humaine, wie Soula (69) will, es ist nur das was den Dichter betrifft (s. u.), das dichterische

Hochgefühl (Parallel 'tison de gloire' in Victorieusement). Und die Uebertragung des menschlichen, des dichterischen Zustandes, seiner Hoheit oder seiner Verwirrung, auf die untergehende Sonne ist nichts Neues, geschieht es doch mit Victorieusement, suicide und noch oft. Der Beginn mit 'Tout' ist beliebt als ein Allgemeines, Wahrheitswollendes (s. u.). Die Form fume-t-il ist ein Ausruf (Rufezeichen!), nicht ein Vordersatz zum zweiten Vierzeiler, der vielmehr ganz selbständig ein neues Milieu gibt. Der zweite Vers ist Erklärung zu 'fume': die Sonne ist so weit hinabgesunken bereits, daß sie nur noch wie der Rauch einer in einem 'branle' erstickten Fackel Licht gibt; er ist grammatisch Apposition zu Orgueil, der Sonne, wie der zweite Vers in Victorieusement, und torche entspricht genau dessen tison (zu torche: in demselben Jahre ist 'Gloire' veröffentlicht, wo der Wald im Sonnenuntergang mit ebendenselben Worten dargestellt wird: (D 46)

> cette diurne veillée d'immortels troncs au déversement sur un d'orgueils surhumains . . . le seuil où des torches consument, dans une haute garde, tous rêves antérieurs.

Im nächsten Vers ist 'der unsterbliche Hauch', der vor dem 'abandon', dem ersten Vorklang des 'état d'âme', weichen muß, derjenige der Fackel; es ist der Rauch der Orgueil-Sonne, die Wesenheit der Sonne; 'bouffée' ist hier vom Licht gebraucht, von der Erhebung des Orgueil in jenem Höchsten, Geistigsten, wie von der Musik D 297: exaltations de soirs et de gloires; ou autres bouffées infinies; das Erinnerungsbild Villiers' V 77: comme une bouffée unique de joie et une exaltation suprême; vom Vers: D 241 une sentimentale bouffée. Vom Sonnenuntergang: 267

> de réduire l'horizon et le spectacle à une moyenne bouffée de banalité, scripturale, essentielle.

(Bouffée steht noch: vom Fächer: VC 41, 44 und D 33).
'Abandon' ist Auftakt zum hohen Klang 'affres', 'désaveu'; es hat denselben Wert wie 'sépulcre' in 'Victorieusement fui', nur in umgekehrter Bezogenheit: während dort der Sieg, mit seiner Darstellung, dem Haar, der Ueberwinder war (denn die Sonne geht hinunter, jedesmal, dem ist nicht zu helfen), der Trost, ist hier 'abandon' und 'désaveu' das was zurückbleibt; und daher ist das Tragewort der Sonne auch ein umgekehrtes: hier, wo die Not bleibt, das selbstbewußte 'Orgueil', dort wo der Sieg blieb, die Qual: suicide. Und darum ist der Hauch der Sonne 'immortel', weil dem Dichter zugehörig, ein Wort der Pracht wie 'royal' in 'Victorieusement', und als die Unvergänglichkeit des Himmelskörpers —, im Gegensatz dazu ist die Sonne 'mortel' im Toast, 15:

weil sie untergeht. (Vgl. (134, 7) un immortel pubis als das vom Dichter geschaffene).

Mit diesem Verständnis ist das Folgende einfach. Der zweite Vierzeiler gibt nach der Situation der Stunde, des Außen, die des Raumes in dem der angeschaute Gegenstand sich befindet. Auch dies ist Unfertigkeit, in den anderen Gedichten ist der Gegenstand da, aus ihm heraus entsteht der Traum, er wird nicht weit umkreist und am Ende als Zentrum gefunden. Es klingt das Thema 'abandon' fort in: 'ancienne', 'maint riche mais c h u trophée', auch in der Bemerkung des Ungeheiztseins. Doch der ganze Vierzeiler steht auf einer niedrigen Stufe[1], mit dem unnötigen Vers 8, mit 'hoir' des Reimes wegen, dem unglückselig-banalen Vers 7, der das Thema des Feuers von 'fume' zu Vers 13 leitet und eine Linie schafft vom Licht des Außen zum Licht des Innen, dem des Dinges, und etwas pedantisch vorausnimmt 'pas d'autre feu', denn natürlich gehört auch das Feuerlos-Sein zu 'abandon'.

Desto schöner sind die Dreizeiler, zu denen kaum etwas zu erklären ist: in verkehrter Ordnung, wie das ganze Gedicht, bringt der zweite Dreizeiler erst die Betrachtung des Objekts: der Haupt-Akzent liegt auf dem Licht: s'allume, feu, fulgurante, es wird gewiesen auf die Schwere des drückenden Marmors (vgl. 'A la nue accablante') und mit 'autre' auf das Fehlen des Feuers im Kamin. Dieses, das Fehlen, der leere Rachen des unentzündeten Kamins ist der Brennpunkt des 'état d'âme', eine der schönsten packendsten Stellen, die ganze Qual der Zeit — passé ist vorgedeutet in hoir —, der Notwendigkeit, ein schweres Lasten; wie ein Hämmern dieser Wahrheit sind diese Verse mit den wundervollen Gleichklängen Affres, Agrippant und dem reichen Reim, und als Koda dem in hellster Pracht sprachlicher Schönheit glänzenden, darin fast die Qual seines Meinens — und das ist ja wohl der tiefste Sinne dieser Poesie — aufhebenden

Le sépulcre de désaveu.

In die Klasse der Kamin-Gedichte reiht sich das derselben Gruppe von 1887 zugehörige 'Mes bouquins', das allerdings kein Ding-Gedicht, vielmehr ein Gedicht der Sehnsucht ist, dessen Träumerei ihren Ausgang nimmt in Vers 12

Le pied sur quelque guivre où notre amour tisonne.

---

1) vgl. Rambaud NRF 1926, 551: in Mallarmés Sonetten zeige der zweite Vierzeiler oft 'une incontestable faiblesse', während die Dreizeiler fast immer 'une pureté miraculeuse' erreichten.

Ebenso ist eine Träumerei am Kamin: Sur les bois oubliés, und vgl. Petit Air III. Der Kamin als Theater der Seele D 157.
Das zweite der reinen Gegenstands-Gedichte, Surgi de la croupe (nrf 148), ist von einer wundervollen Reinheit, wenn noch nicht ganz von der dunklen Schönheit des letzten. Es ist das reine Ding-Gedicht der Forderung, das ein Objekt zum Gegenstand der Betrachtung hat, aus dem alles ersteht in dem Gedicht. Das Ding ist eine Glasvase — wie 100, 4 aucun bouquetier de cristal obscurci, und vgl. D 135 carafe. Den Raum als Hintergrund bildet hier die Zimmerdecke, wie in III das Fenster, und in I das ganze Zimmer.
Dieses Gedicht ist leichter faßlich im Ganzen, doch schwieriger im einzelnen, da die Werte der Worte nicht aus anderen Gedichten so vertraut sind wie im ersten. Ich stimme ganz der meisterhaften Deutung Soulas (Herm. 71 ff.) zu, nur bin ich nicht einverstanden mit seiner Zerreißung der Konstruktion. Diese ist so klar und in ihrer Abfolge so nötig, daß durch seine schwierigen Umstellungen nichts gewonnen wird.
Der erste Vierzeiler ist die Betrachtung des Dinges, das 'suggeriert' wird nach Mallarmés Terminologie, das heißt es wird nur angedeutet was gewußt werden muß, denn Mallarmés Gedichte sind nicht sichtbare Bilder, sondern wißbare. Daher heißt es auch v. 4 ignoré, ungewußt. In jedem dieser Gedichte ist der Seelenzustand in dem Ding schon angedeutet mit einem sonst in seiner Poesie längst verschollenen Adjektiv der Gefühlsbetonung: lourd — amer — triste.
Wenn im ersten Vierzeiler die Objektivität des Dinges gegeben ist, nur mit dem kleinen Wörtchen 'amère' persönlich gefärbt, so herrscht im zweiten die reine Welt des Traumes, mit den Traumfiguren Sylphe, Chimère. Das Zentrum bleibt immer das Gefäß, das im ersten Vierzeiler in seiner Verwendung zum Blumenschmuck erfaßt wird, im zweiten zum Trank; doch wer sollte daraus trinken, in dieser Strophe der Traumwelt, als Traumfiguren, und somit wird das Gefäß selbst zu einer Traumfigur, zu einer Chimère. (Und vielleicht liegt ein herbes persönliches Sagen, über einen Zustand innerer Uneinigkeit, in diesem Bekenntnis des Sylph über die Wesensverschiedenheit seiner Eltern). Beides findet nicht statt, weder das Blumenschmücken der Wirklichkeit noch das Trinken der Traumfiguren, daher ist das Glas, im ersten Dreizeiler, der dem ersten Vierzeiler entsprechend wieder in der Objektivität gesehen wird, unnütz; es ist: das reine unberührte Gefäß keiner Tränkung und nur unausschöpfbarer Witwenschaft, des Blumenberaubtseins; 'inexhaustible' klingt an das Gefäß als Wasser-

spender an, und 'veuvage' steht ja auch zur Tränkung in Bezug, in einem 'als-nur'-Verhältnis. Und nun wird das Gefäß rein der Träger des Seelenzustandes; es befindet sich zwar im Krampf des Sterbens, denn es ist unnütz, keine Blume schmückt es und kein Traum trinkt, doch es willigt nicht ein, so einfach zu sterben, ohne ein Zeichen zu hinterlassen (à rien expirer), sondern es flüchtet sich in die Welt, wo der Traum — der zweite Dreizeiler ist parallel zum zweiten Vierzeiler — Leben wecken kann, jetzt ist keine Witwenschaft mehr, der Traum überschattet es: Naïf baiser des plus funèbres, ('funèbre' zu den Todesworten agonise, expirer), und es stirbt nicht ohne Zeichen, sondern es kündet den wunderbaren Trost des letzten Verses: Une rose dans les ténèbres; die, ein reines Bild des Traumes, sich darüber erhebt und aus dem Tode in den Sieg errettet.

Die beiden Dreizeiler wären für Mallarmé merkwürdig unanschaulich, wenn nicht, wie ich vermute, agonise-expirer, und dann ebenso baiser-rose eine Bedeutung als Licht-Effekt haben. Dann stünde die ganze Trilogie in Parallele zur Sonne: I ist der Untergang des Abends; II ist die Mitternacht der 'ténèbres' und des letzten Glanzes, wie 'agonise' auch 129, 10 das was vom Licht der Sonne bleibt zur Mitternacht bedeutet; III mit 'blême' des Fensters (dieser Meinung ist auch Soula, 81) und se dore (wie Don du Poème) ist der erste Glanz der morgendlichen. Die Trilogie wäre dann eine doppelte des Dichters: die Abfolge seiner Lebenszeit, der Nacht, und seines Lebensraumes: der Dinge. Und eines Dritten, des Dichterischen:

In Une dentelle (nrf 150) ist das zentrale Wort, dessen Verständnis den Schlüssel zu dem ganzen Gedicht hält, Jeu: mit Majuskel wie Orgueil in I, Chimère in II (Merkwürdigerweise hat Soula dies nicht beachtet). Diese sind das Thema des Dichtens in der Trilogie — entsprechend der Abfolge der Zeit, der Dinge, der Sphäre des Empfindens (lourd-amer-triste), des idealen Bildes —: Orgueil das dichterische Hochgefühl und dessen Untergang in der Sonne, Chimère das Gestaltgewordene des dichterischen Traumes ('Surgi' ist ganz und gar eine unsondierbare Welt des Traumes), und Jeu das Prinzip der dichterischen Gestaltung[1], erhöht noch mit 'suprême' als das Spiel das in der höchsten Wertklasse steht, auf das es am meisten ankommt. Jeu ist das Geborenwerden des Dichters aus dem Leib des Traumes, der Augenblick der Entstehung des Kunstwerks, der so gern mit 'jeu' und so oft mit 'naître' bezeichnet wird;

1) vgl. die Stellung jedes dieser im Aufbau des Dichters wie er in dieser Arbeit versucht wird.

hier ist 'naître' das leitende Bild und daher ist (Ghil, 215) 'le lit absent, lieu des enfantements'. (Es ist vollkommen unmöglich, daß Jeu Liebesspiel bedeute, die Bezogenheit unseres Gedichtes geht rein auf das Dichterische). Dieses Gedicht beginnt in einem viel eindringlicheren Ton als das letzte, das das Ding zuerst hinstellte (nur mit dem andeutenden 'amère') und dann den Seelenzustand daraus löste. Hier sind die Seele und das Ding im Anfang unlösbar verschmolzen — 's'abolit' ist die Trostlosigkeit dieser ersten Vision, über die sich dann desto siegender der Traum erhebt, ebenso 'doute'; und 'blasphème'[1] gehört wohl dazu als ein Wort des zweifelnden Nichtseins — und erst im zweiten Vierzeiler wird das Ding für sich zu wissen gegeben, wieder mit einem leisen Klang der Beseelung: 'ensevelit', von dem aber ausdrücklich betont wird, daß er nur ein Nebenklang ist: plus que. Hier wird offenbar, daß das Ding ein weißer Vorhang ist — 'guirlande' heißen die Vorhänge auch 122, 6, und vgl. den Evokationswert einer 'dentelle' D 257 — gegen das (morgen-)bleiche Fenster gedrückt, und daß es dort hängend schwebt (flotte) und nur leise an ein Grabtuch anklingt. Unanime, conflit[2], guirlande, avec la même, zeigen alle eine Identität, eine ineinander verflochtene Drehung. Der zweite Vierzeiler ist nur das Geschaute. Im ersten war das Erwartete vorausgenommen, der von der 'dentelle' gekündete — 'annonçant' heißt es 149, 13 für das Traum-Ersehnte — Ort des Geborenwerdens, 'lit', dessen ewiges Verharren nur im Traum ohne Wirklichkeit die Worte des gequälten Zweifels hervorruft.

Doch wer nach dem Modus des Traumes lebt (selon), der hat ein Bett nicht nötig, der braucht nicht aus leiblichem Schoß geboren zu werden, dem tut es nichts, daß das ersehnte Werkzeug der leiblichen Geburt nicht da ist; denn bei dem schläft — 'dort' tritt, außer dem Binnenreim, in die Bildreihe Bett[3] — trauernd ('état d'âme' wie 'amer', 'lourd') eine Mandore, wobei dahingestellt bleibe, ob sie wirklich, wie Ghil, der so viel weiß, es will, ein zweites Ding ist, oder nur die Traumwahrheit. Die bildende Anschaulichkeit von Vers 11 scheint für die Dinglichkeit zu sprechen, doch steht z. B. D 350 dasselbe Bild für etwas Vorgestelltes: 'au creux de l'urne électorale pas sonore'. Eine Mandore die so beschaffen ist, daß aus ihrem Leib allein, und das hätte ihm ge-

1) blasphème wird gern verwendet: 79, 107; 133, 14.
2) vgl. 'conflit' als Kleid: D 207 de la jambe écartant le banal conflit; Mallarmé liebt das Wort: D 76, ML 63, als Titel D 47.
3) und wird überhaupt gern als Wort des Da-Seins verwandt: in dem dentelle-Bild D 257, Sonnenuntergang als schlafender Fluß 26, 18; D 5, miroir en son calme dormant 65, 115.

nügt, das hätte ihm volle Wirklichkeit geben können, er, der Dichter, als Kind dieses Mutterleibes hätte geboren werden können. 'Vers quelque fenêtre' heißt etwa — eine Unterstreichung dieser Mandore-Geburt —: auch dort wo nur ein Fenster da ist hinter den bett-verheißenden Vorhängen und kein Bett, kann der Dichter geboren werden. Es kann aber auch die Situation der tatsächlich als Ding vorhandenen Mandore bezeichnen. Und schließlich ist in dem Gedicht zweimal so stark betont die Hinwendung auf das Fenster, 'enfui contre', 'vers', das Bezughaben darauf, das Erwarten eines Ereignisses von dort, daß sich dies nur auf das Erscheinen des Tages beziehen kann, das Fenster ist 'blême', der Traum goldet sich, und alles Sehnen ist nach dem Fenster gerichtet, nach der Wahrnehmung 'Fenster' überhaupt als dem Ort der Geburt. Denn das ist es, aus der Enttäuschung des Fehlens des 'lieu des enfantements' unter dem Vorhang wird doch die Geburt an diesem Ort, die Geburt des Dichters aus dem Traum, und die Geburt des Tages: auf 'naître' schließt das Gedicht wie ein verheißungsvolles, durch vieles — tristement und den ganzen Eingang — gedämpftes Frohlocken. Es ist die Souveränität des Traumes, des Lebens im Traum, dessen souveränes Handeln Jeu heißt, weil es keiner Ordnung folgt, Jeu suprême — wie auch das Thema von I und II diese Hoheit des dichterischen Selbst-Seins war.

Ein Innenraum mit 'guirlandes' ist das Objekt des zweiten Vierzeilers von Quand l'ombre (nrf 122). Eine so starke Ausdeutung der Dinge wie in der Trilogie findet sich nicht mehr, die Dinge sind meist nur Anhaltspunkte, Anfangspunkte, sie rücken die betreffenden Gedichte in die Ding-Sphäre. Dieser Vierzeiler ist eine seltsam anklingende Vorausnahme der auseinandergespaltenen Sonette der Trilogie, das Gedicht ist vor jener veröffentlicht. Das Thema dieses Gedichtes ist der Traum, und der Schlüssel als Endwort 'le génie'. Es ist das Hohe Lied des Traumes. Die Situation ist wieder — die so häufige, die abendliche Stunde seines Träumens — das Anbrechen der Nacht, und der Gedanke der: der Traum — mein höchstes Sehnen und mein tiefster Schmerz zugleich (vgl. Toast, 50 au rêve, ennemi de sa charge) — ist erschreckt von dem Herabsteigen der Schatten, er fühlt sich bedroht, der Traum und seine Situation sind Ersehntes und Angst zugleich, daher ist er voll Furcht, es geschähe ihm ein Todesleid unter der Decke die dunkel wird, unter dem unausweichlichen Gesetz des Vergehens der Sonne. Und er hat sich, sein wahrstes Sein (aile), an dessen Existenz kein Zweifel sein kann

(indubitable), in mir, dem Dichter, konzentriert. Und nun sehe ich meine Burg, das Zimmer, durch den Schleier des Traumes, aus der Sicht des Traumes, das ist der 'Glaube'[1], von dem die Augen des Einsamen, des Dichters, geblendet sind. Und so gesehen erscheint mir das Zimmer: als die Pracht des Traumes, als ein Saal[2] der Kostbarkeiten und der Würde, des Königtums, und die Dinge darin erscheinen mir unter dem Modus der Erhabenheit als 'célèbres'. 'Guirlandes' ist der erste Vorklang der Trilogie und bedeutet unzweifelhaft dasselbe wie dort, weil in derselben Situation gesehen: 'se tordent' wie unanime, conflit, avec la même, und 'mort' wie s'abolit. Und vielleicht liegt in 'mort' wie in so vielen Todesworten (vgl. 'agonise') ein Hinweis auf das Licht, den letzten Schimmer der vom 'ombre' vertriebenen Sonne, der sich abhebt auf dem Grund der 'ténèbres'.

'Vous n'êtes qu'un orgueil' ist der Vorklang von 'Tout Orgueil', das hohe Bewußtsein des Dichters, die Schöpfung des Traumes. Orgueil ist hier wundervoll determiniert — das 'nur' leitet in die Wirklichkeit zurück, hebt von ihr ab — als das was der Traum schafft in dem Raum mit dem Mittel der 'ténèbres' — ein neues Licht fällt damit auch auf den schaffenden Wert von 'Orgueil' der Trilogie, die ohne ihn zu nennen dem Traum die höchste Rolle weist. 'Menti' ist das zweite Wort der Rückleitung in die Wirklichkeit, und sagt: dies alles ist nur Bild aus Dunkel und Traum. Und das ist der Vorklang von Trilogie II und erklärt eindeutig, daß die 'rose dans les ténèbres' ebenfalls nur traumgeschaffen ist, doch dort sagt er nicht 'menti': Ding und Seele, Wirklichkeit und Traum sind so sehr eins geworden, daß es nicht mehr darauf ankommt sie zu trennen, und die Frage nach der wirklichen oder der Traum-Existenz ist hier — und noch stärker bei der 'mandore' in III — irrelevant geworden.

Nach diesem Vorklingen der Ding-Dichtung entflieht der Dichter in das Unangeschaute, er ist noch nicht stark genug die Dinge zu ertragen, alles aus ihnen herauszuholen wie in der Trilogie, oder, banal gesprochen, er weiß nichts mehr darüber zu sagen, er entflieht in ein Vorgestelltes. Daher hat das 'Oui' am Anfang der Dreizeiler ein wenig Verlegenheitsklang; es knüpft an an den ersten Vers: ja hier ist es jetzt so — und das wird erst wieder im letzten Vers aufgenommen —, daß die untergehende Sonne ('astre en fête' vgl. Toast, 12—15) mit ihren letzten Strahlen

1) 'foi' steht nur hier in der Dichtung, doch gern als der Glaube des Dichters D 74, 119, 260, 365, V 66, 75, ML 40.

2) der Raum heißt gern 'salle' D 96, 200, 360, oder salle steht im Gegensatz zur Theater-Szene parallel mit foule D 229, 304.

den Dichtergeist in Brand gesetzt hat — denn der Dichter träumt immer zur Stunde des Sonnenuntergangs, daher ist dieser ihm ja auch Thema. 'Oui' sagt: ja ich weiß, daß das nur meine höchst persönliche Ansicht der Dinge ist, denn es ist mir wohl bekannt, daß, während hier Nacht ist, an den Antipoden die Erde hell erstrahlt; 'insolite mystère', weil ich das nie gesehen habe, und vielleicht mit einem leichten Anflug von Exotismus. Und dort lastet nicht so schwere häßliche Finsternis wie hier, das Lasten ausgedrückt durch 'sous' und durch den Vergleich mit dem Lasten der Zeit: siècles. Der letzte Dreizeiler bleibt in der Flucht der Ferne, kehrt aber von den Antipoden zu 'Cette nuit', wie das Sonett zuerst betitelt war, zurück, betrachtet den Raum über dieser Nacht; v. 12 ist eine beliebte Art der Konstruktion um das Ausbalanciertsein der Ewigkeit und unendlichen Gleichheit des Raumes in einem Gegensatzpaar darzustellen; 'cet ennui' ist die Nacht, in der Linie: menace, fatale, affiligé. Die einzigen Zeugen, die für das Geschehen dieser Nacht, die dichterische Hoch-Zeit, im Raum sind, sind die Sterne, die im Gegensatz zur untergehenden Sonne, die 'astre en fête' ist, 'feux vils' genannt werden (vgl. 84, 13 l'heure commune et vile de la cendre).

Noch zu dieser Gruppe des herrschenden Traumes im Reiche der Dinge gehört Ses purs ongles (nrf 128). Hier sind die Dinge ausnahmslos in einem Nichtsein, in einer Ennui-(Néant-)bezogenen Ferne — pas de, vide, nul —, das Unterscheidende gegen früher ist, daß auf sie, auch als nichtseiende, in einer so eingehenden Weise Bezug genommen wird. Sie existieren aber noch keineswegs und lösen noch keinen Seelenzustand von sich ab, dieser geht vielmehr gesondert nebenher. Sein Träger ist 'Elle' v. 12. Das ist der Schlüssel: Soula zieht aus diesem einen Wort die Folgerung, es handle sich um das Haar, also in dem ganzen um ein Liebesgedicht; er hat für sich den wörtlichen Anklang aus Quelle soie:

la torse et native nue
Que hors de ton miroir tu tends.

Doch in diesem Spiegel, der im nächsten Vers noch einmal erscheint als seelische Deutung des Dinges, 'l'oubli fermé par le cadre' — etwas ennui-haft gefärbt wie das ganze Gedicht; das ist das erste Finden der Dinge —, geschieht, was am Ende des Coup vor sich geht, gleichnishaft, mit denselben Worten (auch der Schwan in 'Le Vierge' 's'immobilise', das ist das Wort für das Anhalten, Idee-werden der ewigen Gestirne):

se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

Le 'Septentrion aussi Nord' heißt es im Coup und hier steht der Nord voraus in Vers 9. Und dieses Sternbild, die Rettung im Jenseits, das Licht in der Nacht, folgt im Spiegel auf etwas — sitôt, encor que — das tot ist (wie alle Dinge hier nicht sind: la croisée vacante auch): Elle, défunte nue. Also ein Licht-Gebilde. Die zeitliche Situation ist bestimmt durch 'ce minuit', 'maint rêve vespéral brûlé'; und die Blickrichtung ist (vgl. Une dentelle) la croisée au nord, der Mitternacht entsprechend: vacante; denn in diesem Gedicht erhalten alle Dinge das Epithet nicht-seiend, nur die Erscheinungen des Traumes nicht, des souveränen, und die der himmlischen Ewigkeit: septuor, und des Sonnenunterganges: un or agonise. Das ist derselbe Sonnenuntergang wie in 'Victorieusement': der immer dem Tode gleich, der Gold ist, und dessen Erscheinung eine seltsame Traumvision darstellt: dort noch ganz in der Ferne gesehen, mit Purpur das königliche Grab; hier auf den Raum projiziert als Begrenzung, auf der Fläche des Fensters ein Bild des Traumes[1], eine einzige Traumgestalt (wie seine teuren: chimère, sirène, die halb Gestalt, halb Gleichnis sind) rings umspieen von Feuer, eine Nixe: das ist S i e, die, in dem seltsamen Uebergehen und Zweimalsagen dieses Gedichtes (ptyx, aboli bibelot . .; miroir, oubli fermé . .) die ganze Erscheinung des Sonnenuntergangs, eine Wolke darstellt, schon tot, weil der Sonne Zeit vorbei ist (minuit) und auch weil alles nicht besteht. Doch dieses befriedigt nicht und genügt nicht: 'Elle' ist zu hervorhebend, zu zentral, es ist 'l'Angoisse', die zugleich die Nixe ist, die Hinein-Deutung des Gegenstandes — und der Sonnenuntergang vertritt ja die erste Stufe der Annäherung zum Ding — in den seelischen Zustand. Die Vision ist von Anfang an dieselbe: ein Sichtbares in Glanz und Gold und Schimmer (mit dem Nebengewicht, wie ein Plätschern, auf den schönen Reimworten).

Und dieses Bild, das am Ende als 'Angoisse', (es ist das Thema des Gedichtes, von Anfang bis Ende konstant) entziffert wird, entläßt aus sich, erregt ('soutient' sagt der Dichter, wie das Wort des Tragens 'lampadophore') ein abendliches Träumen, das verbrannt ist— wie 'allumé' in 'Quand l'ombre' — vom Phoenix, der unter- und wiederaufgehenden Sonne. Verbrannt, doch wie der Phoenix selbst nur zu einem höheren Leben, nicht zu Asche gemacht, nicht ein Totes — der Traum ist lebendig in diesem Lied, die Dinge sind tot — das man in einer Aschenurne sammeln könnte, müßte. Und nun tritt einander gegenüber: das Tote der Dinge hier, erweitert aus dem Bild der Aschenurne, und das Lebendige —

1) licorne ist ein Wort des träumerischen Klangspiels Ig 59, Traumgestalt auf dem Fächer VC 41.

mit dem starken 'mais' der Dreizeiler — des Dort, des Traumes, der Vision des Lichtes. Dieses Gedicht gehört also wohl zu der Stufe des 'Sonnenuntergangs', auf der dieser Wirklichkeit hat und die Dinge noch nicht, doch nicht als Liebesgedicht sondern mit einem Wort des dichterischen Kreises, Angoisse, der Sonne als Angst und Qual des Dichters am Abend.
Die beiden letzten Verse der Vierzeiler — fast wörtlich in Ig 51: Sur les meubles vacants, le Rêve a agonisé en cette fiole de verre, pureté, qui renferme la substance du Néant — sollen nach einer berichteten [1] Aussage Mallarmés absichtlich bedeutungslos, leer nachschlagend sein (vgl. oben zu 'Tout Orgueil'); es ist als wären diese beiden Verse zu viel für das strenge Parallelitäts-, Gleichgewichts-Empfinden des Dichters, als könnte im Sonett zwischen der ersten Sechs-Zahl und der letzten Kondensierung in sechs Versen nur ein leerer neutraler Raum, das gewichtslose Pendel einer gleichbeladenen Wage, schaukeln. Der 'Maître' ist der Herr des Zimmers, mit dem Wort, das auch dem Dichter zukommt, wie Igitur und 'l'hoir' in Tout Orgueil.

Eine letzte Gruppe der reinen Gegenstands-Gedichte bilden die Verse auf Gaben in den Vers de Circonstance, ihre höchste Ausprägung die beiden großen Fächergedichte in nrf, eine Kondensierung der Vierzeiler auf Fächer VC 41—45. In 'Eventail de Madame Mallarmé' (nrf 91) ist der Ausgangspunkt, wie in 'Salut', daß der Gegenstand den zu gestaltenden Vers aus sich entläßt. Wie dort der Schaum den Vers darstellt, der Becher — 'coupe', wohl mit dem Nebensinn 'Caesur' — ihm einen ersten Halt der Existenz gibt, ist hier

Rien qu'un battement aux cieux

der Anfangspunkt der Sprache; das wird allerdings viel vorsichtiger, mit 'gleichsam', gesagt, mit dem vorsichtig zögernden Beginn, als wagte der Dichter nicht alle Kühnheit des Bildes herauszusagen, müßte erst in Nebenworten stammeln bevor er spricht: Avec comme pour. Daraus ist der Fächer, der immer 'aile' heißt, der Bote, der Ueberbringer dieses Verses, geflüstert wie gern die Poesie dieses Dichters, besonders die Liebespoesie. Hier steht eine der beliebten Pseudo-Bedingungs-Setzungen Mallarmés, die gar keine Bedingungen sind, sondern ein mit 'si' balanciertes Nebeneinander — vgl. Petit Air I. Und die Fiktion, daß der Fächer den Spiegel hat aufleuchten lassen, ist mit 'si' die Ueberleitung zu dem Sichtbaren des Gedichtes, der Asche — 'invisible' sagt der Dichter galant und weil er die Dinge fürchtet —, die ihm Kummer macht,

1) von Ch. Chassé: Mercure de France, 1er juin 1925, p. 549.

dem Zeichen der ändernden Zeit. Daß diese Zeit einhalte — ohne strenge logische Beziehung von 'tel' — wünscht — also wohl zu einer Gelegenheit wo man derartiges wünscht und über das Fortschreiten der Zeit nachdenkt, — der letzte Vers. Es ist ein Gleiten ohne Schwere und Dunkelheit, die drei Vierzeiler sind ineinander verbunden, die elisabethanische[1] Form des Sonettes gewählt dem Verspaar am Ende des Wunsches zuliebe.

In Autre Eventail (nrf 93), dagegen stellt jeder Vierzeiler einen Anblick, eine Möglichkeit, einen Seinsmodus des Fächers, in sich vollkommen und abgeschlossen wie ein Fächerstab, dar:

I. Der Fächer spricht — er spricht mehrmals in den Fächergaben der VC —, er will in das reine weglose Entzücken tauchen, das seine Bewegung ihm selbst und der Trägerin bereiten wird, es ist eine Aufforderung zur Bewegung, er preist seine eigenen Seinsmodi an — wie die versgeschmückten Geschenke Mallarmés gern tun. Zu Vers 2: vgl. D 265 Cet isolateur, avec pour vertu, mobile, de renouveler l'inconscience du délice sans cause; VC 41: pur délire. 'Mensonge' ist wie oft die Unwirklichkeit des Traumes, ist das Stichwort der ganzen Abfolge von Vorstellungen aus dem Fächer die sich nun anreihen. Denn mit 'rêveuse' überträgt der Dichter seinen eigenen Seinszustand auf den Träger des geliebten Gegenstandes.

Es folgen die verschiedenen Bewegungsarten des Fächers und ihre Entsprechung im Erleben des Bewegers:

II. Der Fächer mit leisen Schlägen: jeder einzelne Schlag ist da, und 'délicatement'. 'Coup prisonnier' ist wie 156, 3 'échos esclaves' das was unmittelbar aus einer Aktion folgt ohne Eigenexistenz. Die Entsprechung dieser Art Fächerbewegung ist im Raum des Hier, im Horizont, der in einer vorsichtigen bedachtsamen Weise ausgeweitet wird. Diese Grenze die entweicht entspricht der Grenze die ins Hier hineingetragen werden soll VC, 41, II

donne-moi
l'horizon dans une bouffée.

III. Der Fächer in schwindelnder Bewegung: Der Dichter, selbst in Schwingung, ruft zur Charakteristik nur aus: Vertige!; der Fächer ist in höchster Ekstase, was immer 'frissonne' ausdrückt, löst alle Grenzen auf, es gibt kein Hier mehr und kein Dort: nur den Raum als einzigen Modus. Der wird gleichnishaft gleichgesetzt mit dem Grad der Beglückung, der in I nur eine 'fraîcheur de crépuscule' war, hier die intensivste Beglückung, die der sinnlichen Welt, 'baiser', annimmt, im nächsten mit 'paradis' die Selig-

1) vgl. D 34.

keit der höchsten Ordnung, der in Ruhe übergehenden, der Beglückung nach dem Leben, der Stille nach der Liebe — vielleicht deutet auch 'farouche' auf die Ordnung der Liebe, vgl. den Liebenden 154, 2 —; und im letzten, ohne ein Glückswort, das königliche Sein des Bildes. Diese höchste Bewegung (vgl. VC, XV: Palpite, Aile) ist vollendet dargestellt in 'fou de naître pour personne', denn der Raum ist aufgehoben — VC XIV ist der Fächer: Flügel der Zeit —, der letzte Vers ist die Verewigung des Zustandes von 'naître': in der beliebten Form der Erfassung in der Schwebe zwischen zwei nichtseienden Grenzfällen.
IV. Zu jeder Strophe gehört ein Kennwort des Zustandes des Fächers: der allgemeine Fächer ist 'aile' in I; in II 'battement', III 'vertige'; hier heißt er 'unanime pli', die Faltung der Fächerstäbe, das schönste Bild und Kennwort des ganzen Gedichtes. Darein, in sein tiefstes Inneres, fällt zurück, wie in einen Behälter der es aufbewahrt (enseveli) die Seligkeit die er gegeben hat, die Beglückung der Befriedigung: 'paradis' (vgl. VC I), und ihr Abbilden auf dem Antlitz: 'rire' (sourire: VC VIII, XVII).
V. Und nun ist er das Zeichen des königlichen Seins, in einen Stab geschlossen — VC XVII Fermé je suis le sceptre aux doigts, und IV —, der absoluten Ruhe und Pracht auf dem Grunde des untergehenden Abends — 'rivages roses' ist ebenso wie 'soirs d'or' die Färbung des Abendhimmels. Es ist das Bild der königlichen Fächerträgerin.
(Fächer sind beschriebene Dinge: D 153, in R mit Vorliebe: z. B. 30: rien ne vaudra jamais un éventail; sind Bilder, Vergleiche: 19, 12; 99, 12; D 284).

Alle 'Vers de Circonstance', auch die Vierzeiler der Adressen, sind letzten Endes reine Gegenstands-Gedichte die an dem Gegebenen bleiben, es nicht überschreiten, vielleicht einmal einen Seelenzustand daraus lösen. Und Bonniot versichert uns — im Vorwort der VC —, daß Mallarmé erst seit 1883 sich eifrig mit dieser Dichtungsform beschäftigte.
Im Gegensatz dazu sind die anderen Gedichte der letzten Zeit nicht mehr reine Ding-Dichtung. Sie sind vermischt mit dem Nicht-rein-Dichterischen, den Problemen des Dichters und seines Schicksals (Tod und Grab), des Dichters und der Umwelt (Harlekin, Theater), der Welt als Kosmos und des Dichters in ihr (Weltschau), oder diese Welt ist dargestellt in einem dichterischen Symbol (Seefahrt). Doch fast stets ist ein Ding die Einführung, die Auslösung in die Dichtung, wie z. B. das Anschauen des Bechers für die Toast-Gedichte: Toast Funèbre, Salut, VC 169.

Es fehlt nur dort, wo das reine Symbol anstelle des Dinges tritt als das Dichterische, wie das Symbol der Seefahrt.[1]

Tod und Grab.

Am nächsten den Ding-Gedichten, — und ein Gegebenes der Art eines Dinges ist ja auch die Gelegenheit[2], — sind die Gedichte auf den Tod, das Grab des Dichters. In allen Todesgedichten — Toast für Gautier, Tombeaux für Poe, Baudelaire, Verlaine — ist der Stein gegenwärtig. Am meisten Ding ist der Stein in 'Anniversaire' (nrf 136), der doch zugleich von Anfang an als Symbol der Dichter ist. Doch es ist ein Gedicht des Dinges, das aus dem ganz Hier die Zustände der Seele auslöst. Der T o d ist hier

Un peu profond ruisseau calomnié la mort.

Der Tod hat für Verlaine (D 77) die hohe Funktion 'de dissiper le malentendu', er ist Triumphator, für Poe (132, 4). Oder er ist — doch mit 'ancienne' als etwas Erhabenes, Geheiligtes — der Feind des Dichters der ihm Schau und Sprache nimmt (86, 52), der ihm den Ruhm stiehlt (D 127). Des Dichters Traum und Tod sind Verwandte: V 9 Un homme au rêve habitué vient ici parler d'un autre qui est mort; und 35, 21. Der Traum 122, 3 ist affligé de périr, und daraus das Bild v. 6 Se tordent dans leur mort des guirlandes célèbres, und daran klingt an 130, 3 je dirais mourir un diadème. Den Zusammenhang dieser Bilder mit der Sonne besprach ich oben (p. 17): der Untergang der Sonne erscheint dem Dichter als Tod, er bezieht ihn auf sich selbst.

In der späten Prosa ist der Tod, wo er ohne Beziehung auf den Dichter steht, stets etwas Hohes: D 300 tonnerre d'orgues absolu de la Mort, darum häufig mit Majuskel geschrieben D 117 und vgl. D 75, 100, 226, 371.

Der jugendlichen Emphase kommt der Tod leicht als Bild, ein ungekannter Tod, ein mattes Bild, während er in den späten Gedichten eine Wirklichkeit, eine Wirkung — z. B. zur Unsterblichkeit — ist. Der junge Dichter spielt damit: 12, 12 O Mort le seul baiser, 27, 29; 29, 23; 33, 14 Ayant peur de mourir lorsque je couche seul; 42, 28; 45, 3; Hérodiade spricht immerfort vom Tod: v. 7, 8, 10, 103, 108, 118; der Tod wird zu spielerischem Bilde: 16, 3 mourantes violes; 24, 8 eau morte . . la fauve agonie des feuilles; Ouv. 96; in der Jugendprosa: D 60, 119, Aub. 35.

1) Diese, die reinen Ding-Gedichte und die Seefahrtgedichte, sind daher vor den anderen interpretiert, um einen Akzent zu legen auf das rein-Dichterische ohne ein außer-dichterisches Wollen oder Meinen, ein Hinwenden auf ein anderes, in der Dichtung Mallarmés.

2) Darum auch die Vorliebe des Dichters, seine Verse Gelegenheitsgedichte zu nennen, vgl. nrf-Nachwort 162; Autobiographie.

Eine Fülle von Todesworten geben die Begleitung: agonie ist krasser als Tod, ein Verweilen bei den Todeszuckungen, die Vorstellung des Sterbens ist intensiver, ein Verröcheln; dieses in den Jugendversen 12, 10 La plupart râla dans les défilés nocturnes, 25, 4 Le moribond sournois; und das Wort 'agonie', mit hohem klanglichen Wert, nur in Versen oder dichterischer Prosa verwendet: 35, 15 ma lampe qui sait pourtant mon agonie; 42, 34 ta native agonie; Ouv, 53, D 8, 14 l'angoisse sous laquelle agonise mon esprit; der Schwan (125, 9) secouera cette blanche agonie.
Der Traum, der dem Tode verwandt ist, Ig 41 und 51: le Rêve a agonisé en cette fiole de verre, ML 47 Quelle agonie . . qu'agite la Chimère. Im Coup 9 müßte die Zahl, die bestehen wollte, sein: autrement qu'hallucination éparse d'agonie. Dinge liegen im Tode: Ci 22 l'agonie stellaire d'une lampe, 149, 9 Le pur vase . . agonise, gewiß im Licht der Sonne wie 129, 10: un or agonise.
Und ebenso steht expirer für Dinge: V 53 (des bibelots abolis) expirent en le charme et la désuétude; und 153, 13

Expirer comme un diamant
Le cri des gloires qu'il étouffe.

Immer wenn Mallarmé dieses Wort verwendet, schwingt der Todesgedanke mit: D 208 A défaut du ballet y expirant dans une fatigue de luxe; und 117, 10

Le hagard musicien
Cela dans le doute expire

Ouv., 34; Ig. 38; D 27, 95, 148, 300.
défunt: die untergegangene Sonne ist: 129, 12 défunte nue en le miroir; défunt steht für tote, abgelebte Dinge: 103, 10 défunt canal, D 324 au temps défunt, V 67, un langage défunt, VC 92 almanachs défunts; D 130 une réminiscence parfaite, bonne, défunte; und für einen wirklich toten Menschen: 49, 11 l'ennui d'une force défunte, wie der Dichter überhaupt offensichtlich dieses Wort liebt, um einem teuren Verschiedenen nachzusehen: D 78, 110, VC 70, Ci 55.
funèbre steht in Zusammenhang mit den obenerwähnten Todesbildern: 122, 3 les plafonds funèbres, 149, 12 Naïf baiser des plus funèbres; Ouv 53 à l'heure d'agonie et de luttes funèbres. Und vielleicht liegt ein Schimmer des Sonnenuntergangs, wie auf allen diesen Beispielen, auch auf dem betrachteten Ding 138, 1

Le silence déjà funèbre d'une moire
Dispose plus qu'un pli seul sur le mobilier,

besonders mit der Zeitbestimmung 'déjà', und der ganze erste Vierzeiler ist nichts als die Einführung des Gedichtes aus einem Hier,

aus einem Gegenstand; diese Verse stammen aus der Hoch-Zeit der Ding-Gedichte 1886.
Der Ennui hat auch sein 'funèbre': Gal. Mac, 41 l'ennui pend ses drapeaux funèbres; Hér, 32 der alten Rosen vertu funèbre. In der Prosa: D 160, 169, V 47.
Kennzeichen des Todes ist l i n c e u l: 33, 13 hanté par mon linceul, Auriaut I, 5, jeder Gestorbene 84, 24 ist Hôte de son linceul vague; die Unsterblichkeit ist 141, 13 La nymphe sans linceul. Mit Grab parallel VC 171.

Das G r a b ist Thema seiner Dichtung zuerst in dem Sonett nrf 48 ganz Poe-scher Manier — das 1877 erschien, in welchem Jahre der Dichter zugleich eine Reihe von Uebersetzungen Poes veröffentlichte —: ce sépulcre à deux qui fera notre orgueil, für die Geliebte eines Freundes. Doch dann immer das Grab des Dichters, und immer ist der harte Stein betont: für Verlaine: 'Anniversaire': Le noir roc, D 77 La Mort . . institue exprès cette dalle; für Banville, D 117, une dure pierre; Gautier, Toast, 8 fer épais des portes du tombeau, 55 sépulcre solide. Immer stehen hohe erhebende Worte, es ist etwas Hohes, in die Ewigkeit weisendes um das Grab eines Dichters: La tombe de Poe ist éblouissante (133, 11). So ist das Werk das prächtigste Grabmal: V 60 Mais quel tombeau et le porphyre massif et le clair jade, les jaspures de marbres sous le passage de nues, et des métaux nouveaux: que l'oeuvre de Villiers de l'Isle-Adam. Es ist aus edelstem Gestein: Gautier's ist aus Porphyr (daß Porphyr das edelste Gestein ist, weiß Mallarmé auch Ci 32), oder aus dauerndstem: Granit ist Poes, Marmor Baudelaires. In diesem Sinne kann Thibaudet (416) über das Grab, das am Ende der 'Prose' erscheint, sagen: Idée pure peu à peu suscitée, et, selon l'imagination habituelle au poète, achevée, immortalisée par un tombeau. Auch die Vollendung Igiturs war (p. 63): Il se couche au Tombeau, auf der Asche seiner Vorfahren.
Auch das Grab als B i l d gehört ausschließlich der späten Zeit an — zufällig ist der Vergleich 30, 6 mon crâne Qu'un cercle de fer serre ainsi qu'un vieux tombeau. Das Bild taucht auf in Ig. 42: die Stunde sagt: Adieu, nuit, que je fus, ton propre sépulcre; in Ouv. 6 notre tour, lourde tombe; und hier in diesem Kompendium der neuen Lieblingsbegriffe mit gewichtiger Eindringlichkeit noch: v. 24 les yeux ensevelis, v. 62 le dais sépulcral. Vielleicht kann man annehmen, daß die Gräber der Meister, die eine Wirklichkeit waren, ein Erleben, ihm das Bild teuer gemacht haben, zu einem Symbol. Es steht mit Vorliebe für Dinge: das Buch: D 274 le

minuscule tombeau de l'âme; 113 les feuilles . . comme autant de tombes; 261 le sens enseveli im Buche und VC 121, 171, D 14; eine Bibliothek ist 300 la docte sépulture. Das Piano in Villiers's Sterbezimmer V 50 le taciturne reploiement sépulcral de l'aile des rêves; der Kamin 147, 11 als sépulcre de désaveu und der Vorhang 150, 8 der flotte plus qu'il n'ensevelit, zeigen eine ängstigende, viel subjektivere Bezogenheit auf den Dichter, als die Anwendung des Bildes des Grabes auf das Buch birgt, denn dort schwingt doch der Wert des unvernichtbaren Ueberbleibens mit. Noch stärker tritt diese Verfolgung hervor in den Fällen der unmittelbaren Beziehung des Bildes auf den Dichter: ML 57 der Dichter, un lamentable seigneur exilant son spectre de ruines lentes à l'ensevelir, der ähnlich dem Hamlet des Pitre (20, 8)

dans l'onde j'innovais
Mille sépulcres pour y vierge disparaître

(erst in der Version von 1887, vorher nicht der leiseste Anklang der diese Wendung voraussehen läßt). Und die beiden großen Symbole des Dichters: der Sonnenuntergang 126, 4 mon absent tombeau, der Schiffbruch 156, 5 Quel sépulcral naufrage, und zu diesem letzten gehört der Zusammenbruch des Gleichnisses nach dem Herausschreien des Hasard: Coup 9 Choit la plume s'ensevelir aux écumes originelles, das hohe Bild des Wagemuts, des Lebens und Künstlertums stürzt ins Meer des Nichts, von dem es ausging seinen Flug zu versuchen.

Zu dem objektiven Grab, dem Bild des Hohen, Dauernden gehören noch 134, 1

Le temple enseveli divulgue par la bouche
Sépulcrale,

mit der Häufung der Worte der sakralen Kündung und des Begrabenseins, das gewiß außer auf ein Vorgestelltes eine Beziehung auf den begrabenen Dichter hat, zumal sonst nur Worte für das Böse, Verabscheunswürdige, das Perverse, das Giftige, gewiß seiner Poesie, stehen. Und 'Prose' v. 53: Avant qu'un sépulcre ne rie, das den Namen der ewigen Schönheit trägt und mit 'rie' — gegenüber dem pleure der Neider, v. 41 — einen Wert des Lebens, der Hochstimmung, der Feier erhält. Und dieselbe Bildverbindung findet sich 94, 14

Sens-tu le paradis farouche
Ainsi qu'un rire enseveli

wo ensevelir ein schönes Wort ist und eher dem Sinne zuneigt, in dem der Dichter 'enfouir' gern verwendet: 63, 87; 138, 8; 152, 8; Ig. 22, 39; D 14, 37, 302, 329, 347, Ci 58; R 85.

4. Die Darstellung des menschlichen Daseins.

Neben der Entwicklung der auf das Gegenständliche gerichteten Dichtung gibt es in Mallarmés dichterischem Werk eine zweite Linie. Sein Leben ist von zwei ständigen Sorgen beherrscht. Er strebt, einerseits, nach der reinen Wiedergabe des Dinges in der 'Evokation', der dichterischen Neu-Schöpfung. Auf der anderen Seite ist er verfolgt von dem Bilde des menschlichen Daseins, das er im Symbol 'fixieren', verendgültigen will. Das ist seine symbolische Dichtung. Doch das, wofür das Symbol eintritt, ist immer eins, die Existenz des Dichters. Denn unter dem Bilde des Menschen ist der Dichter eingeschlossen, der Dichter ist Sinn und Ende des Menschen wie das Buch Sinn und Ende des Lebens ist. Die Existenz des Dichters ist eine Frage, ein Problem, es ist seine Frage, sein 'Oeuvre', das er in Tournon entdeckt: Tout homme a un secret en lui.. (Aub., vom 23 juin 1866). Es ist das Gegenprinzip des Dichterischen in seinem Werk. Denn es ist das Gegenprinzip des Spielerischen und des Dinglichen. Hier ist die Wurzel seiner Spaltung, in das rein Dichterische und das Symbolische, in das Geleistete und das Erträumte. Und nicht wegen seines 'Oeuvre' ist Mallarmé der große Künstler, sondern wegen der abfallenden, Gelegenheits-Dichtung, 'études en vue de mieux, comme on essaie les becs de sa plume avant de se mettre à l'oeuvre', wie er sie heißt (nrf.-Anh. 162). Ich kann hier nicht wagen, die Frage nach der reinen Dichtung zu stellen, doch soviel ist gewiß, daß Mallarmé auch in seinem reinsten dichterischen Ausdruck, in der Ding-Dichtung und der ihr ebengerichteten, immer sehr stark im Symbolischen verhaftet ist, im Ich-bezogenen, Subjektiven, das das Spielerische und Dingliche durchbricht; man messe ein Gedicht des Angeschauten, etwa Rémémoration, oder z. B. Petit Air I — mit seinen désuétude, j'abdiquai, Haute à ne la pas toucher, langoureusement, fugace — an einem Beispiel reiner, objektiver Dichtung, z. B. Georges:

> Und von der brüstung moosgekrönter steine
> Verließ der schwan das spiel des wasserfalls
> Und legte in die kinderhand die feine
> Die schmeichelnde, den schlanken hals,

wo man irgendwie die Essenz von Dichtung überhaupt zu fassen meint, der Dichtung, die nur auf die Kraft und die Möglichkeit der Worte vertraut und auf das Bild.

Die Daseins-Dichtung ist die Forderung des Dichters an sich selbst, sie ist der Sinn, die Ethik seines Lebens, sie ist der Ausdruck seiner Persönlichkeit, — während das Schaffen im rein Dichterischen den Ausdruck seines Künstlertums darstellt. Ihr Wesen ist das einer

Idee. Darum ist ihre erstrebte Gestalt, was uns so befremdlich erscheint, etwas vom Dichter Abgelöstes, Unpersönliches. Denn sie soll etwas Wirkliches, Gültiges sein. Er vergleicht sein Werk[1] der Messe und vergißt für unser Empfinden die anonymisierende Gültigkeits-verleihende Geschichte. Doch für ihn ist alle Existenz eine[2], es gibt nur e i n e Möglichkeit des Daseins: daher kann er die Messe als 'le secret intime ignoré' der menschlichen Rasse (D 312) völlig gleichsetzen dem Geheimnis, das der Einzelne, der Dichter in sich hat. Das ist — trotzdem Mallarmé es nie unmittelbar sagt — vielleicht liegt es in 'Elu' z. B. — nicht Anmaßung eines persönlichen Schaffens, der Dichter ist Werkzeug einer Idee, das Geheimnis ist nicht seins, sondern in ihm. Daher sein Streben, die Existenz, deren Erkennen ihm gewährt ist, in eine endgültige, allgemeingültige Form zu bringen, das B u c h. Das Buch hat alle Kennzeichen der Idee: es ist unpersönlich, anonym; Autobiographie: le livre alors impersonnel et vivant; 261 Impersonnifié le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur; 273 admis le volume ne comporter aucun signataire; 247 le paraphe amplifié du génie, anonyme et parfait comme une existence d'art; 355 le chef-d'oeuvre se montrant en l'anonymat; 125 Whistlers Werk joue au miracle et nie le signataire. Anonymität wird betont, des Dichters vor der Menge (339), des Einzelnen in der Menge (56, 355); des Dichters Haltung in der Crise de Vers (237); der Dichter im Theater (258) se célèbre, anonyme, dans le héros; die Musik (V 71). Anonym ist immer der Schöpfer und die vollendete Schöpfung. Denn (246) l'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poëte qui cède l'initiative aux mots. Das Buch ist ein selbständig existierender Eigenwert; D 1 que l'assemblage s'aida seul, par une vertu commune; 261 il a lieu tout seul: fait, étant. Und ein weiteres Teilhaben des Buches an der Idee ist seine Einzigkeit; Aut.: le Livre, persuadé qu'au fond il n'y a qu'un[3]; seine Einheit (D 1): traitent un sujet de pensée, unique. Das Bild, Gleichnis für das Buch in seiner Vollkommenheit ist 'architecture': D 1 Un livre comme je ne les aime pas, ceux épars et privés d'architecture; Aut.: architectural et prémédité; V 61 l'architecture une . . n'étant du reste que l'extériorité d'un concept ou de l'organisation géniale. Architektur des Werkes: D 61, 177, 223.

1) der Dichter spricht von diesem 'Werk' mit Scheu als von etwas Heiligem: Autob., V 70, 247: magique concepte de l'Oeuvre; er schreibt es immer mit Majuskel.
2) s. u. Kap. IV, Idealismus.
3) Das alles ist ausführlich dargestellt in der Divagation Le Livre, Instrument spirituel, und mehrfach ausgezeichnet behandelt, z. B. Royère, Mallarmé. Vom Buch wird gehandelt, noch: D 63, 114, 144, 171, 199, 201, 217, 219, 228, 231, 248, 260, 327, 355, 364, ML 22, 80, V 54; vgl. Viélé-Griffin, 29; Jäckel, 125.

Mallarmé liebt das Bild: die ganze Literatur ist eine Architektur ML 31, der äußerliche Aufbau der Bücher im Schaufenster D 264, le 'Domaine public' ist 'quelque édifice'. Das Buch ist 'édifice': D 218, V 63; l'édifice de ton Art: D 150, 260. Das Buch ist (245) l'architecture du palais, le seul habitable. Das Palais der Kunst: D 189, 260, 332, ML 32. Le livre qui est un cloître (Fontainas, de M. à Val.), D 1 comme un cloître, quoique brisé, exhalerait au promeneur sa doctrine.

Das Buch wird als Bild verwandt: 58, 43 mon esprit pâli comme un vieux livre et noir; V 19 son vêtement, avec la brusquerie d' un livre ouvert — il était, lui, ce folio authentique, prêt toujours; VC 129. Das Buch ist bildhaftes Thema in Brise, Sainte, Prose, Mes bouquins, La Pipe, Ig. 41. Der Dichter liebt die Bilder der Sphäre des Buches: Lesen[1]: D 61, 331 lecteur d'horizons, und 130, 160, 211, Ig. 39; man liest den Tanz, denn er (178) écrira ta vision à la façon d'un Signe, er ist (173) écriture corporelle[2]. Schriftbild: der Nacht 172[3].

Das was das Buch, das Absolute in der Ordnung des Dichters, darstellt ist: Un Livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves (Pica, 204, Briefstelle); oder: l'hymne[4], harmonie et joie, comme pur ensemble groupé dans quelque circonstance fulgurante des relations entre tout (273). Es handelt sich darin immer um die menschliche Existenz: entweder als allgemeine Situation (Harlekin-Theater); oder als 'circonstance fulgurante', eine Situation der Entscheidung (wofür das Symbol der 'Seefahrt' eine hohe dichterische Ausprägung gefunden hat); oder schließlich um die Situation des Dichters in seiner nur dichterhaften Wertung. So muß man, meine ich, den Satz verstehen (D 273) 'que tout au monde existe pour aboutir à un livre': daß die Fixierung aller Existenz, ihre Verendgültigung, das 'Buch' ist.

Harlekin-Theater

Der Dichter und die Umwelt. Der Dichter als Einzelner in seiner Beziehung zur Mitwelt ist Harlekin, und die Welt ist das Theater

1) Definition des Lesens D 291, des Schreibens V 9.

2) Ueber den Tanz und das Ballett als die 'forme théâtrale de poésie par excellence' (D 18) vgl. besonders: D 142, 157, 177, 180, Ci 65, Pica 189 Anm. (Briefstelle); es ist viel darüber gehandelt worden, z. B. Royère, 76.

3) Die 'Seite' ist Thema: D 89, 93, 102, 114, 143, 171, 186, 200, ML 44, V 19; ist Bild: Ouv, 59, V 73: cette page humaine, en sa virginité, une des plus belles. Das Papier: 43, 7, V 19, 74, Z. 54.

4) Das höchste Werk wird gern genannt: Hymne: 87, 6 L'hymne des coeurs spirituels; hymne ist der persönliche Lebensgesang des Einzelmenschen: D 175, 216, ML 68, vgl. Ig. 22; das höchste Werk ist: Ode: Autob., D 119, 148, 186, 230.

vor dem er auftritt. Das ist das Thema fast aller Divagationen, die das Theater, das Ballett, die Messe betrachten als die Darstellung des Einen vor dem Hintergrund der Vielen, wobei der Saal ebenso wichtig ist wie die Bühne, wie Mallarmé mehrmals betont. Das ist das Grundschema aller Prosa-Betrachtungen: das Eine Zentrale, um das die Welt gruppiert ist, in dem sie ihren Widerhall und ihre Reflexe, aber zugleich ihren eigentlichen Ausdruck, Idée, findet. In jeder Ballettbeschreibung bildet (D 172) die Tänzerin, 'l'étoile', den Mittelpunkt, in dem die Gesamtheit des Balletts ihren Gipfel und ihre Spiegelung hat. Darum ist dem Dichter Hamlet 'la pièce que je crois celle par excellence' (165), weil einer 'emblématique' (167)[1] in der Mitte steht. Diese Art der Betrachtung kehrt immer wieder, z. B. (355) La Cour . . voltige . . autour de l'individu royal. Ihr Abbild und Symbol ist der 'l u s t r e', die Vielseitigkeit, Vielspiegelung, — 'liquéfaction de miroirs' (257) — in eine Unanimität, in ein Prinzip erhoben. Der 'Lustre' ist: 'L'exhibition prompte, sous toutes les facettes, de quoi que ce soit (158), évocateur de multiples motifs (304), par ses multiples facettes (296); er ist das Prinzip der Metaphysik im Theater (215), er ist dem Dichter stets wichtiger als die Rampe (R 59, 84). Er erinnert notwendig an das Publikum und umgekehrt (D 135), er steht in einem Verhältnis — als Mitte, als Brechung alles Umgebenden in seinen 'multiples facettes'[2] — zum Publikum, zur 'Welt' des Dichters, der Menge. Die M e n g e ist der Gegenpol des Einzelnen, die Welt als eine Einheit, die dem Dichter nicht nur entgegensteht, sondern in einem Verhältnis zu ihm, ihm zugehört, von ihm abhängig, eine Funktion, eine Bedingung ist, wie das Publikum dem Schauspieler. Darum wird die Menge mit Ehrfurcht fast und Scheu behandelt, geheiligt, da ja auch der Dichter heilig ist. Recht selten geschieht es, daß eine Bitterkeit dem Dichter böse Worte gegen die Menge eingibt — das ist dann meist die lebendige, konkrete Menge, nicht die vergöttlichte, die seines Ideals —: foule steht verächtlich: D 20, 90, 354, foule hagarde 84, 18, baroque 218; tribu: 132, 6, V 60, die gegen den Dichter steht; oder gar cohue: 125, 162 (wo doch zugleich von ihrer divinité gesprochen wird), 49, 353: l'émeute ML 68. Die Menge steht dem Einzelnen gegenüber: selten nur als Minderes im Gegensatz zum Dichter der sie verachtet: 251, 325, 329, V 51, VC 37; meistens aber ohne Wertung, gleichwertig, als Hinter-

1) 'emblématique' auch D 176, 370, R 46; 'e m b l è m e': 81, 1; D 23, 173, ML 67, V 52.

2) Eine ähnliche Rolle spielt das G a s: D 23, 160, 194, 198, 205, VC 175, R 37, 58, 79; doch folgende Stellen sind besonders wichtig zur Interpretation von 134, 5: D 258, 269, V 19, R 94, auch D 23.

grund um den 'Montreur' (D 5), als der Raum um einen Einzelnen der daraus herausgetreten ist: D 5, 21, 23, 28, 33, 41, 43, 49, 114, 159, 206, ML 20, 62. Der erscheint oft als der Erwählte, in einem Wechselverhältnis zu ihr, von seinem Glanz an die Menge abgebend, wie 136, 6

Dont un scintillement argentera la foule,

und andrerseits seine Kraft aus ihr ziehend, denn die Menge ist (162) la foule ou amplification majestueuse de chacun, in der gît abscons le rêve, sie ist Gebärerin des Einzelnen (79) und des Werkes (148). Sie steht immer dem Einen gegenüber: Z 51 als regard impersonnel de la Nature; im Theater als culte: dem dieu 189; dem texte 360.

Schließlich ist die Menge eine Einheit, eine Heiligkeit an sich, voll aller Möglichkeiten, vor der Geburt des Dichters aus ihr. Sie wird eine Persönlichkeit, ein Mythos — die Heiligkeit durch die Majuskel unterstrichen: 260, 311, 285: la Foule (où inclus le Génie) — V 71 ce que de latent contient et d'à jamais abscons la présence d'une foule; sie ist 298 élément vierge . . gardienne du mystère; sie ist Einheit 211, 299; sie ist die eigentliche Heldin des Schauspiels: ML 52 la foule qui assiste, sans conscience, à l'audition de sa grandeur; sie ist Richterin 230; Schöpferin des Cérémonial und Theater: 141, 144, 148, 306, 346; 149: les délicatesses et les magnificences innées qui sont à l'insu de tous dans le concours d'une muette assistance.

Dies alles zeigt, daß der Gedanke an die Menge den Dichter ständig im Unterbewußtsein begleitet, sie ist die notwendige Ergänzung zum Dichter, und seine Ausfälle gegen sie fast mehr als ihre Verherrlichung zeigen wie er sie liebt und braucht. Es liegt im Wesen dieses ganz nur auf sich bezogenen Dichters, daß in der Dichtung die Menge, die doch immer ein Aeußeres, ein Anderes ist, nicht als Thema behandelt wird, wie sehr sie ihn auch beschäftigt. Dafür wird der Dichter als der aus der Menge Herausgetretene, als Harlekin, mit seinen Symbolen Thema in der für dieses Bild programmatischen zweiten Fassung von Le Pitre Châtié (nrf 20), die 1887 veröffentlicht wurde. Der Vergleich mit der ersten Version, von 1864, liefert einen äußerst kennzeichnenden Beweis, wie sehr der Sinn eines Gedichtes verändert werden kann bei gleichbleibendem äußern Bild. Hier ist die Flucht das Thema, der Ekel und Ueberdruß des Eingespanntseins in den Dienst des Dichtens: alles was die Muse und ihren Dienst betrifft wird mit eklen Worten gesagt: baraque, suif de mes cheveux, fard de ma peau, cette crasse, tyrannie; und alles was die Befreiung bringt wird mit den dem Dichter teuersten Worten belegt:

fuir, enivré, chair assainie. Dagegen sind in der zweiten Fassung alle Werte geradezu umgekehrt: In I mußte er noch erklärend sagen: Muse, moi ton pitre, jetzt ist ihm dieses Bild so vertraut, daß es nur noch in der Ueberschrift steht. Dafür treten für den Beruf des Pitre die höchsten Worte die den Dichter bezeichnen ein: histrion — gegen Nobiling XI, 326: histrion hat immer einen hohen Sinn: D 75 von Villiers, der Verkörperung des Höchsten: histrion véridique, je le fus de moi-même, D 257 der Schriftsteller ist im Text: le spirituel histrion seiner Leiden oder Freuden, und R 72 parallel mit dem Dichter genannt — und Hamlet — vgl. über Hamlet D 165 ff., 371 f. und genannt 15, 63 (1. Fass.), R 77 — und deren hohe Symbole 'geste' und 'plume'; für das dichterische Tun erscheint das höchste Wert 'évoquer', und das Veredelnde der Kunst wird ausgesprochen, indem der Pitre 'suie ignoble' zur 'plume' macht. Die Bezeichnungen einer Minderheit, suie ignoble, mauvais Hamlet, beziehen sich nur auf sein eigenes Nichtvermögen, der Beruf als solcher wird dadurch höchstens in höheres Licht gerückt, während in der ersten Fassung Pitre-Sein an sich Grauen war. Aus dem zweiten Dreizeiler wird eine schwere Anschuldigung: ingrat, Pflichtvergessener, denn wenn man einmal erwählt — 'élu' — ist, ist die Kunst ein 'sacre'. Man darf sie nicht fliehen, selbst nicht um den Preis der Reinheit. Daher bergen die Wogen 'sépulcres', in denen er als Dichter untergeht wie im 'suicide', und das verlockende Wasser der reinen 'glaciers' ist 'perfide'.

Das Thema des Harlekin erscheint mehrmals in den Prosagedichten: zuerst im 'Phénomène futur' als der 'Montreur des Choses Passées', der auch eine Maison de toile bewohnt wie der Pitre châtié. Groß ausgeführt ist es in der Déclaration Foraine: hier steigt die Muse selbst auf das Podium — und er als ihr Reklame-rührer nennt sich pitre (D 30) — inmitten der Menge, deren Haltung schon nicht mehr nur bewundernd ist wie der junge Dichter im Phénomène Futur träumte. Auch in Spectacle Interrompu ist es ein Clown dans sa haute nudité d'argent, der wie ein lichtfangender 'lustre' — 23: dispensateur moderne de l'extase . . le gaz — das Publikum und darüber hinaus die ganze Menschheit als Einzelner symbolisch vertritt, dem Tier gegenüber. Der Jahrmarkt in Réminiscence ist ihm nur als das Fest wichtig das erlaubt (28) y renfermer pour un temps l'univers. In R 68 vergleicht Mallarmé den Dichter und seine Metaphern der 'étoupe chère aux pitres qui dans leurs joues héroïques l'enflamment et du vent de l'inspiration la rejettent en fumée', 349 heißt er ihn jongleur sacré. Igitur, der die Würfel wirft, nennt sich comédien (p. 61). Und Pica (p. 204) zitiert eine Briefstelle: il n'est pas

un Génie ou un pitre ayant prononcé une parole qui n'en (des 'Livre') ait pas retrouvé un trait sans le savoir.
Die Attribute, Symbole des Harlekin sind 'geste' und 'plume'. Geste ist Habitus des Theaterhelden D 181, 195, 229, des Clown 21, 186; doch immer liegt ein besonderes Gewicht darauf: 217 vivant geste, 169 l'exorcisme d'un geste. Geste erweitert sich zum Sinnbild des Schauspielers 177; das Theater der Welt ist, 156, la pièce écrite au folio du Ciel mimée avec le geste de ses passions par l'homme. 'Geste' kennzeichnet den Dichter als Histrion, 61, Villiers: tombant de son geste ouvert qui signifiait . . . Vor allem ist 'geste' das Mittel der dichterischen Schöpfung: noch auf dem Theater, 304: des héros, des orages de sons et d'émotions déplacés sur son geste; der Dirigent (299) contient la chimère en la limite de son geste; der ideale Schauspieler des kommenden Theaters, 148: son geste résume vers soi nos rêves de sites et de paradis. Des Dichters, Villiers's, 123, V 76: geste de sculpteur en horizons; 20, 2: l'histrion qui du geste évoquais; und eine große Gebärde 86, 49 le poète a pour geste humble et large. In Igitur, von dem dieser Gebrauch wieder seinen Ausgang nimmt, ist es die Beschwörungsbewegung, bedeutsam neben dem Wort: parole et geste (p. 37, 38). Als der leichtfertige Ausdruck eines Glaubens: VC 70

Le ciel reprendra ses fêtes
Sur un geste de votre main.

Der Vers des Viélé-Griffin ist 240: un geste, alangui, de songerie. Schreiben ist geste: 256 s'exalte l'instinct en quelque geste véhément et perdu que tu cherchas; Dipt. II, l'Ecriture en marquant les gestes de l'Idée se manifestant par la parole. Und peripher, noch als etwas Bedeutsames: D 75, 264, VC 90: geste fier; und nur durch die Häufigkeit wichtig: 59, 55; D 14, 35, 87, 203, 235, 339, R 59. Und als Höhepunkt, als Gestaltgewordenes im Coup (5), als eine Dinglichkeit, von der wieder ein Abbild nur in diesem so ins Symbolhafte vorstoßenden Gedicht stehen kann: fantôme d'un geste, als Personifikation der 'hantise'.
Ebenso geschieht es im Coup mit dem anderen, dem höchsten Attribut des Künstlers, der plume. Die Feder ist die tragende Figur des Mittelteils, des Gleichnisses im Coup. Sie ist, nach der symbolischen Situation des Dichters als Meister in der Flut — die den ersten, den Schiffahrts-teil des Coup ausmacht —, der Sinn dieses Geschehens in einem höchsten Gleichnis. Sie ist das Meinen dieses Gedichtes. Sie ist als Emblem der Abstraktion, der Essenz des Heldischen gesetzt: (7) s'en coiffe comme de l'héroïque. Als sie erscheint, ist sie 'plume solitaire éperdue' die

das 'solitaire' verbildlichend allein auf der linken weißen Seite schwebt, nur mit 'sauf', wie in der Idee, mit dem Kontext verbunden — Idee allein, die sich erst ganz allmählich zu einer Beziehung findet, fast widerstrebend die freie, zuerst zur toque de minuit (die sie zu einer symbolischen Dinglichkeit fixiert (immobilise)), und die dann eine Symbolfigur — mit dem königlichen Worte prince und dem Traumwort 'sirène' charakterisiert — aus sich entläßt. Diese Figur ist ganz Hamlet: La lucide et seigneuriale aigrette de vertige (8) erinnert ausdrücklich an den seigneur qui ne peut devenir und die plume délicieuse de sa toque (169). Am Ende der Laufbahn ihres Zwischenspiels ist sie wieder nur Essenz, nur undingliches Wesen, nur Sinn, als sie zusammenbricht nach dem brutalen Herausschreien des Hasard: Choit la plume s'ensevelir, und wir erfahren, daß sie war, Sinnbild alles Geschehens im Geist, 'rythmique suspens du sinistre'. Symbol jedes Versuchs, des Coup de dés.

Die Feder des Coup vereinigt in sich vollendend zwei Tendenzen: die eine des reinen Symbols, der vielleicht am nächsten kommt die des Pitre, wo sie die höchste Schöpfungsidee des Dichters darstellt, ganz losgelöst, an nichts angehängt, reine Idee,

qui du geste évoquais
Comme plume la suie ignoble des quinquets;

so auch D 207 als Instrument des Aufschwungs zur Idee, entgegen dem 'fait sournois et brutal de sa présence', 'l'extravagance puérile de plumes'; und D 176 une impatience de plumes vers l'idee. Die andere, cette blancheur rigide, Sinnbild der Weiße, die nebenher läuft, ohne hohe Wertung: 78, 87 sa candeur de plume; auch in der Personifikation des Schwanes durch plume (Ouv, 10, 14), der Anrede des Albatros als plume chenue (VC 34) ist die Weiße bestimmend, wie in VC 77 Le Temps . . à son plumage de givre. Als Lichtwirkung erinnert an 'au front invisible scintille puis ombrage': D 299 der Federbusch als Zeichen des Geheimnisses, eines zu erratenden: mainte aigrette luit divinatoire. Die Ahnen der Künstler-Feder Hamlets finden sich nicht in Igitur, dafür schon 14, 40 (auch 1. Fass.) ce squelette nain, coiffé d'un feutre à plume, und 46, 20 Tu peux du moins t'orner d'une plume (1. Fass.: mettre une plume noire à ton feutre), als die Betonung eines Schmuckstückes, das die Bedeutung eines Siegreichen, Hochgemuten mit sich bringt. Daher verweilt der Dichter auch (D 19) als dem Zeichen höchster 'détresse' bei 'un de ces chapeaux de paille sans plume', und malt die Feder als Schmuckstück liebend aus R 33 f.

Diese Schmuckfeder hat nichts zu tun mit der Schreibfeder, die

nur zweimal behandelt wird D 85 und, ein wenig abstrakter, Aub 32. Zu 'aile' gehört die Feder als etwas Undingliches zu einem nicht Faßbaren: D 13 zu aile du glorieux souvenir, 59 plumes d'ailes déchues; sie ist das wahre Element des Flügels, die Sinngebung, das was zum Flügel macht: die fehlt in 27, 39 mes deux ailes sans plume. Unter Ueberspringung von aile wird die Feder selbst zur Abstraktion (s. o.) des Schwanes (Ouv, 10, 14), des Albatros (VC 34).
In Igitur (46) tritt für 'aile' als Abstraktion 'plumage'. Dieses steht als ein kompakteres, konkreteres Sinnbild für 'aile' und hat in diesem Sinne mit der Idee 'plume' nichts zu tun: es steht ganz konkret für den Engel (82, 15), den Schwan (125, 11), in Zusammenhang mit dem mysteriösen Vogel für 'péché' (37, 11 nur 2. Fass.), und, loser mit der Wirklichkeit verbunden, für die Morgenröte (Ouv., 4, 7), die 50, 2 auch als déplumée bezeichnet wird.

Alle diese Symbole haben ihren Ursprung in der Welt des Theaters. Das Theater ist diesem Dichter Urbild der Welt und der Dichtung. Das dargestellte Theater (D 156) montre seulement une représentation pour ceux n'ayant point à voir les choses à même! de la pièce écrite au folio du ciel et mimée avec le geste de ses passions par l'homme.
Andrerseits ist das Theater (258) majoration devant tous du spectacle de soi. Das ist das Wichtigste, das 'théâtre intérieur' das jeder in sich trägt: 192 puis commence à toi seul, selon la somme amassée d'attente et de songes, ta nécessaire représentation; auch 194, und 167: Shakespeares Werk ist façonnée selon le seul théâtre de notre esprit. Der Dichter ist es, der (221) éveille, par l'écrit, l'ordonnateur de fêtes en chacun; das Buch öffnet die 'scène intérieure' (217,228). Und (218) dieses théâtre inhérent à l'esprit, quiconque d'un oeil certain regarda la nature le porte avec soi, résumé de types et d'accords. Die Natur also ist das Urbild des Theaters und (332) l'unique oeil lucide qui en puisse pénétrer le sens (notoire le destin de l'homme) le Poëte. Die Natur bereitet im Herbst ihr Theater (164), das Theater ist (305) une assimilation humaine à la tétralogie de l'an, ist (165) une incarnation brutale contemporaine des Himmels. Des größten Schauspiels, das selbständig zu einem Symbol geworden ist, des Sonnenuntergangs (vgl. V 52).

Weltschau-Seefahrt

In seiner Autobiographie schreibt Mallarmé: l'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poëte et le jeu littéraire par

excellence. Doch das Universum für sich ist ihm eine geringe Frage. 85, 29—31 und 123, 9—14 stellt er Erde und Raum gegenüber, als einen Ausbruch aus dem Hier nur, als eine Erweiterung, ein Abbild der kleinen Welt. In dieser Weise führt er gern sein Denken in den Raum hinaus als in einen weiteren Resonanzboden, z. B. D 76 l'évanouissement tardif, jusqu'à l'espace élargi, du timbre; der Weltraum als erweiterter Wirkungskreis des Fächers 94, 10 l'espace comme un grand baiser; und vgl. 125, 10, Ouv, 3, Ig 38, D 23, 88, 113, 117, 199, 247, 277, 328, ML 45, Ci 70. Von Igitur ausgehend, wo der Kosmos zum ersten Mal als etwas Selbständiges, Existierendes dasteht, tritt statt 'espace' das Unendliche ein: in Igitur ist die Frage des Unendlichen gestellt: 37, l'Infini sort du hasard (und p. 38, 39, 47, 59, 61, 62), die im Coup ihre Antwort erhält: 8 qui imposa une borne à l'infini. 'Infini' war zuerst ein poetisches Wort, eine poetische Uebertreibung, in den Jugendversen 14, 42, 24, 7: sa langueur infinie, Aub. 36. Schon mit Majuskel als das Weltall, doch nur das poetische, weite, grenzenlose: Enf. Prod; 27, 28: le matin chaste de l'Infini. Dieser Gebrauch klingt noch manchmal nach, doch im allgemeinen ist es später — ein Wort der Prosa nur! — der Hintergrund des Hier: D 310 élargissement du lieu par vibrations jusqu'à l'infini; vgl. D 172, 180, 199, 201, 240, 257, 265, 297, 335; ML 48, V 68, 74; infinité: 243, 276, 304, ML 42, R 63.

Die Welt ist für den Dichter (V 24) le vieux, le terrible mystère — de l'Infini; es ist (D 192) le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur. Das ist für Mallarmé das Bild der Welt an sich: Geheimnis. Das Weltgeschehen ist dargestellt als (Coup 6) le mystère précipité hurlé, 123, 10

la Terre
Jette d'un grand éclat l'insolite mystère.

Mystère ist sehr häufig mit Majuskel geschrieben als das Urprinzip der Welt und — für Mallarmé damit identisch — der Kunst. 'Mystère' ist das Urgeschehen der Welt, wie es im Theater erscheint (244), die Ordnung der Welt (353, 354), das Schauspiel als Darstellung des Lebens (214), jedes Schauspiel (160, 309), das Verhältnis des Menschen zur Welt (149). Geheimnis sind die Dinge, ist das Umgebende: die Möbel (Ig 40, 55), ein Raum (ML 29), ein Gesicht (Ig 40), der Mensch (V 9), Landschaft (D 41), Natur (D 54), das Da-Sein (D 38), das Unfaßbare: (Monv 662) un mystère de musique et d'oubli. Geheimnis ist alles was die Dichtung betrifft: die Inspiration ist (75, 41) une morsure mystérieuse; ist das Ungestaltete, das Urelement der Dichtung (298, ML 51,

66), ist alle Dichtung überhaupt (125, 337, 362, Huret, 60; D 257: le rien de mystère indispensable); jeder Buchstabe als Element der Dichtung (266) correspond à une attitude de mystère, das Buch ist Hüter des Geheimnisses (D 1, 276), der ideale Sang (ML 47), die Existenz des Dichters (74, P 166) des Künstlers (128), des Dichters Tun, die Namengebung (85, 35), Musik 288, 305. Für seine Dichtung Hérodiade betont Mallarmé besonders das Geheimnis (Aub. 28 und Hér. 75, 131).
Das Adjektiv 'mystérieux' wird ebenso verwendet: D 23, 29, 36, 43, 76, 81, 88, 114, 141, 166, 175, 212, 227, 236, 309, 324, 364, Aub 29, V 67, Dipt. II, R 39, 71.
Besonders schwer und eindrucksvoll heißt es 'arcane': Faun, 29 arcane tel élut pour confident, und D 102, 180, 242, ML 60, 79, Ci 57.
Daher auch das häufige Vorkommen dieser Worte: alle in der gleichen Bezogenheit, énigme: Ouv, 78; D 30, 76, 80, 130, 160, 278, 284, 337, ML 40, V 70; merveille: des dichterischen Urlandes 'inquiète merveille' 85, 33; D 29, 50, 71, 88, 90, 94, 142, 207, 229, 250, 277, 301, 319, 331, 353, ML 67, V 63, Aub, 32, miracle: D 55, 81, 117, 125, 136, 143, 157, 177, 182, 191, 270, 276, 304, 310, 336, 349, ML 42, V 67.

Der dritte Teil des Coup de dés bringt die Situation der Welt für sich nach dem vergeblichen Wagnis des Menschen (p. 10: l'évènement accompli en vue de tout résultat nul humain). Doch die Welt an sich hat erst eine Existenz erhalten, ist erst möglich geworden durch die Stellung des Menschen darin, nur diese Frage: Welt-Mensch ist von Wichtigkeit — wie die Menge nur besteht in ihrer Bezogenheit auf den Dichter als Harlekin —, der letzte Teil des Coup lebt nur von der Beziehung auf das was geschehen ist, er wäre ohne das sinnlos.
Das Verhältnis des Menschen zum Kosmos, seine Situation, ist bestimmt durch den Zufall[1]. Die Welt als das Anti-Prinzip des Einen Sinnvollen, des Menschen, des Dichters, ist selbst der Zufall: so in dem Dekor, der derjenige der Welt des Coup de dés werden wird: Ig 39 sur la complexité marine et stellaire d'une orfèvrerie se lisaient le hasard infini des conjonctions[2]. Der Zufall schafft die Welt als das nicht Erfaßbare, nicht Denkbare (Toute Pensée émet un Coup de Dés, Coup 11), als das Unend-

1) vgl. Thibaudet 70, 91, 128 f., 218, 231, 332, 421, Rauhut, Anthologie der franz. Lyrik, Teil II, München 1930, p. 99; Royère, 126 ff., und Nachwort zu Zola 71; Mockel, 48.
2) vgl. Coppée in seinem Journal (Monval 665): Il s'explique le symbolisme des étoiles, dont le désordre dans le firmament lui paraît l'image du hasard.

liche: Ig 59 Il contient l'Absurde . . . ce qui permet à l'Infini d'être. Daher tritt das Sinnbild des Würfelwurfs für das Wagnis des Denkens, des Bauens eines Weltbildes, der Dichtung ein. (Und bezeichnenderweise ist der Würfelwurf das Wichtigste geworden im Coup, während er in Igitur eine Situation unter anderen war, die im Coup auch vorhanden sind, als Begleitmotive). Denn das ist das Eigentliche: der Mensch ist immer der Dichter, derjenige der als Schaffender im Geist etwas zu erfassen trachtet, es gibt für Mallarmé keinen anderen Menschen als diesen. Darum ist der Zufall die Welt die gegen den Dichter steht: 329 un lieu adonné à la foule ou hasard. Der Zufall ist das dem Dichter Feindliche, das ihn an der Verwirklichung hindert: Ig. 48 cet antique ennemi qui me divisa en ténèbres et en temps créés, deutlich nur auf das Dichterische bezogen. Das ist die wichtigste Rolle des Zufalls in Igitur; v o r dem Versuch, dem Wagnis der Schöpfung sind sie beide, ténèbres und temps créés: pacifiés là tous deux en un même somme; und in einer Allein-Existenz der Welt ohne den Menschen, in einer Zeitlosigkeit: n'est-il (der Zufall) pas par la fin du temps, qui amena celle des ténèbres, lui-même annulé? In einer Welt, in der die Schöpfung aufhört, hört der Zufall auf.
Das Zusammentreffen dieser beiden Bedeutungen des Zufalls, der Welt an sich einerseits und der gegen den Dichter stehenden Welt anderseits, ist der Schnittpunkt des Coup de Dés: in dem Wort HASARD, p. 9. Das Hauptthema ist das persönliche Wagnis, der jetzt noch höher als in Igitur gesteigerte Anspruch des Dichters — durch den größeren Anspruch ist auch der Fall härter und schonungsloser geworden: die Tat des Igitur kann den Zufall leugnen (nier), aber abgeschafft (aboli) kann er im Coup niemals werden; in Igitur kann er seiner Geltung beraubt werden (annulé) durch ein freiwilliges Aufhören, dadurch daß die Zeit und damit die Existenz des Menschen als Schöpfer aufhört, indem Igitur das Licht ausbläst, sich auf der Asche niederlegt, es bleibt die Reinheit (63), das Werk ungetan[1]; doch der das Werk tun will, der sich selbst als geistiges Wesen, als Dichter behaupten will, der Meister des Coup, kann nicht verzichten, das wäre suicide, für ihn gibt es nur, den Zufall zu versuchen: Toute Pensée émet un Coup des Dés. Somit ist die Stellung des Zufalls in Igitur und Coup die gleiche, die Stellung des Dichters ist eine andere. Und das Neue im Coup ist der Trost, der dem Platoniker erscheint als Heiligung (qui le sacre) nach dem Leben, nach dieser Welt, die Möglichkeit des Unmöglichen, das Bild

1) Dieses Nicht-Wagen zugunsten der Reinheit, des Traumes ist am schönsten in 'Nénuphar blanc'.

des Nicht-Zufalls, das geordnete Sternbild; un compte total en formation sind jetzt die Sterne, während vorher — und das ist die zweite Linie, die im Worte HASARD zusammentrifft — die Zahl, als das Symbol des Zufalls der Welt in sich (s. o.), ein Abbild der zufälligen Gestirne, issu stellaire, war. Also ist doch durch die Tat des Menschen eine Ordnung erreicht, eine Art Gottheit als Lohn seines Opfers. Der Mensch ist vergangen, doch die Welt in sich trägt die Frucht seines Handelns. Dieses ist die Reife des Coup, das Dichten als wahre Tat; während Igitur, in der Zeit der Jungfräulichkeit gefangen, hierauf verzichtet, weil die Welt, in ihrer Neuheit, ein Traum ist, die in ihrer Unberührtheit und Reinheit zu bewahren ihm höheres Gut erscheint.

Ein Vergleich mit den übrigen Belegstellen von 'hasard' gibt wenig zur Erkenntnis, da diese zentrale Frage, für das endgültige 'Werk' aufgespart, in den peripheren Abhandlungen der Divagations kaum berührt ist. Doch jedesmal wenn ein besonderer Sinn darin liegt, ist der Zufall das auf den Dichter bezogene: 261 dénie les matériaux de confrontation à quelques rêves. Als Dichter verachtet Mallarmé die Welt (D 47): préférant aux hasards, puiser, dans son (meiner Idee) principe, jaillissement; der Zufall ist 'la négation de tout principe' (Dipt II); er ist der Gegenpol der Idee (276) und D 46, Mallarmé nimmt ein (Z 47) 'un point de vue tout à fait différent du vôtre qui jouez le hasard', das heißt Zola's, der seine Dichtung zu einem Bild der existierenden Welt macht (auch Z 29); während der ideale Dichter nach der Art Mallarmés, Villiers, seinen Schriften bewahrt (V 46) 'une secrète rancune que des événements lui en eussent imposé le hasard'. Für Mallarmé (P 175) tout hasard doit être banni de l'oeuvre moderne et ne peut être que feint, ebenso (218) der Zufall im Buch darf 'jamais qu'être simulé', das heißt er darf nur in der Fiktion vorhanden sein, in der Fabel (wie bei Zola), im Aufbau des Buches darf er nicht sein, dieses ist (Autob.) architectural et prémédité et non un recueil des inspirations de hasard. Das ist der Fehler der Divagations (D 1) 'à travers tout ce hasard', darum sind sie 'un cloître brisé'. Denn das ist die Seele des wahren Buches, daß (D 246) Une ordonnace du livre poind innée, élimine le hasard. Schreiben, Schöpfung von Kunstwerk ist Ueberwindung des Zufalls: D 251 le vers, niant d'un trait souverain le hasard, 291 le hasard vaincu mot par mot. In dem erträumten Buch, der verkörperten Idee, ist der Zufall nicht möglich, es existierte nicht mit einem Teil Zufall in sich, wie die Idee der 'constellation' die Zahl zur Ordnung gezwungen hat.

'Hasard' steht peripher: im Zusammenhang mit dem Dichter noch:

D 202, TO 219; sonst: D 38, 51, 93, 95, 105, 289, 336, VC 90; nrf 12,21, V 60, Z. 66; hasardeux: 77,70, Z 32, D 146, 191.
Der Mensch, der in die Auseinandersetzung mit dieser seiner Situation eintritt, ist für sich natürlich eine Essenz des Menschen, ein allgemeingültiger Mensch, ein 'type'. Der Dichter sucht (V 47) en soi la personnification d'un des types humains absolus. Das Buch ist (199) cette monographie qu'il devient d'un type. Denn dieser Mensch ist aller Persönlichkeit entkleidet, er ist Igitur. Le brusque abîme fait par le dieu, l'homme ou Type (304) ist die Abstraktion, die Idee des Einen Agierenden, Messe, Idee des Theaters — Idee der Welt überhaupt. Die Messe ist darum vollkommenes Theater, weil sie ist: (310) invitation directe à l'essence du type (ici le Christ). Denn der Schauspieler des vollkommenen Theaters ist (148) Type sans dénomination préalable. Das théâtre intérieur ist (218) résumé de types et d'accords. In diesem Sinne spricht Mallarmé auch vom 'Menschen': 'l'Homme', meist mit Majuskel ist der Typ, oder es geschieht über ihn eine allgemeine wesensbestimmende Aussage: 85, 28; D 21, 48, 67, 71, 79, 91, 156, 159, 164, 304; das 'Menschliche' ist betont: Coup 10, Ig 55, V 47, D 29, 55, 124, 155, 158, 225, 285, 304, 356; in der Poesie 57, 36; 62, 82; 136, 3; 41, 24; 84. 17.[1]

Der Mensch, der auf dem Theater der Welt spielt, ist der Held, sobald er in das Drama, das ist nach Mallarméschem Sprachgebrauch: die Entscheidung, die unausweichliche Situation, eintritt[2]. Darum ist der Held des Theaters (146, 177) (und des inneren 228, 230) immer von einem besonderen Nimbus umgeben; in ihm kommuniziert die ganze Versammlung, alle sind, von jedem Platz aus (304) circulairement le héros, ähnlich wie in der Messe (310): communion en le héros du Drame divin. In dem Helden 'se célèbre anonyme' (258) der Dichter, er ist der Dichter als Clown, (D 21, R 68). Der Dichter in seinem Leben ist immer Held: (349) un héros qu'il faut être; Villiers (V 72) ist pur héros des lettres; Verlaine (D 78), son génie enfui au temps futur, reste héros (und D 86); so ist auch der Dichter als Sinnbild aller Menschen, 84, 25 le vierge héros de l'attente posthume. Der Dichter ist Held als der Eine aus der Masse: ML 68 se confondre, renaître héros; die Erkenntnis, das Wagnis des Dichters ist héroïsme (172), des

1) Der Mensch in seiner Vergänglichkeit ist 'passant': Toast, 23; vgl. D 43, 78, 81, 114, 116, 133, 150, R 76.
2) Vgl. die Bestimmungen und Gegeneinandersetzungen aller dieser Begriffe Ig. p 22/25 und den Kommentar Bonniot's dazu; zu 'drame': D 23, 25, 61, 204, 218, 310, 332, 78: l'attitude absolue que quelqu'un se fit en face du sort.

Künstlers (162)[1]. Der Dichter als Liebender ist Held, doch hier wird der Ausdruck gemildert durch Worte der intimen, persönlichen Sphäre: 154, 2 effarouché, 131, 9 tendre, vgl. VC 136 tendre et discret. Als jugendliches, lyrisches Wort steht héros: 15, 63; D 118.

Für die Beziehung des Menschen im Kosmos, für das Wagnis, das Drama, für das Leben des Dichters hat Mallarmé ein Symbol gefunden, das der Gruppe der symbolischen Dichtung, mit 'A la nue' vornehmlich, reinste dichterische Schöpfungen gibt. Das Motiv der Seefahrt taucht als Vorspiel auf in der aus Ferne-Sehnsucht entstandenen 'Brise Marine', doch bereits hier, in dem schönsten jugendlichen Gedicht, ist es seltsam mit dem Gedanken des Schiffbruchs verbunden.

Als Symbol des Dichterlebens wird das Thema wieder aufgenommen anscheinend zuerst in Salut (nrf 9), das am 15. Februar 1893 vorgetragen wurde (nrf-Anhang). Es ist das Gedicht der siegreichen Seefahrt des Dichterschiffes. Es beginnt, wie alle Toast-Gedichte Mallarmés mit dem Becher als Ding, mit dem Fixieren, dem Hineinträumen, Herauszaubern des Gedichtes aus dem Gegenstand der unmittelbaren oder vorgestellten Nähe. Der Schaum ist der Entzündungspunkt — vgl. VC 169 le rire écume sur ce vin dispos —, ist der Vers selbst, wie in Eventail der Fächer sein Träger ist, der jetzt entstehen soll und darum noch ist: vierge, wie dort: futur. Vorläufig, in seiner Nicht-Existenz, dient er nur dazu, das Ding sehen zu lassen, das ich betrachte: den Becher[1]. Wie VC 169: das schließt: 'Haut notre coupe'; der Becher ist (D 173) 'un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur; auch in 83, 4 J'offre ma coupe vide, ist der Inhalt des Bechers als ein Nichts angesehen wie hier, wo das Gedicht beginnt: Rien. Und die Nichtigkeit des Inhalts dient auch dort zur Sichtbarmachung des Gefäßes, dort seines Sinnes, seines Traumwertes für den Dichter: où souffre un monstre d'or. Ecume, das immer zum Meere gehört (s. u.), ist der erste Vorklang auf das vorgesetzte Bild hin — vgl. in 'Prose', v. 8 Atlas, herbiers et rituels —, das Plätschern der äußersten Welle, wenn man sich dem Meere naht; näher führt — es ist ein Vergleich: Telle — die ferne Schau der Sirenen, jener Traum- und Meergestalten, die mit demselben

1) Mockel nennt sein Buch: Stéphane Mallarmé, un héros.
1) Nobiling (I, 327) sieht 'coupe' als Zäsur an, was bei der Dinglichkeit dieser Klasse von Gedichten unwahrscheinlich ist; in seinem Sinn gebraucht Mallarmé das Wort zweimal: ML 72 avec le vers libre . . on prose à coupe méditée; Z 62 une merveille d'invention et de coupe.

Attribut des 'se noyer' in 'A la nue' eine Verbindung zwischen dem unendlichen Abgrund des Meeres und seinem sichtbaren, faßbaren Symbol, dem Schaum, darstellen. Das seltsame spielerische 'mainte à l'envers', das wie ein eigenwilliger Schnörkel am Ende auswischt, ist ein detailliertes Charakteristikum des Gesehenen wie 'le flanc enfant' (A la nue).

Nach dieser Einführung — Mallarmé gestattet es sich noch nicht, wie in 'A la nue' dann, das Symbol zu präsentieren als eine Eigenexistenz, als ein Ding selbst für die Dichtung, es muß ein Weg in die Symbolwelt führen aus der Gegenständlichkeit die er das Reich seiner Poesie weiß — erscheint jetzt das Thema mit großer Gebärde des Verses: Nous naviguons: wir, jeder Dichter, sind in unserem Dichterleben auf einer Seefahrt begriffen. Ich, der Präsident des Banketts (Anhang), stehe am Steuer, Ihr, die ihr jünger seid, steht mitten im Andrang der Widrigkeiten. Doch ist auch in den Stürmen die Kunst immer ein Fest: L'avant fastueux. Der erste Dreizeiler bringt nichts Neues zum Symbol, seine Ausmalung ist fast etwas füllende Pedanterie. 'Ivresse' ging in Brise Marine mit dem Flucht-Motiv zusammen und jubelte, hier ist es höchstens das Hochgestimmt-Sein der Seefahrt überhaupt. Und was soll 'belle', effekthaft nachgestellt, das er so in den Jugendversen verwandte, wenn er sich vor jugendlicher Uebertreibung nicht zu lassen wußte und alle Welt ihm ins Außerordentliche wuchs (s. u.)? Vers 10 und 11 haben doch nur diesen Sinn: wenn das Schiff auch noch so schlingert, stehe ich aufrecht[1], den man fast banal nennen möchte — und der hohe Schluß verbietet auch, an eine Schalkhaftigkeit in 'Trunkenheit' und 'Schlingern' zu denken. Und ich bringe diesen Toast — Vers 12 ist nicht eine Erklärung zu Salut, sondern eine vorausgenommene Detallierung, wie so häufig bei Mallarmé zu 'ce qui valut' — allem, was es auch sei — Geworfenheit in die Welt als Einzelner, der nur auf sich gestellt zu wagen hat (solitude), Gefahren der Welt (récif), und leitende rettende Idee (étoile) —, das die Sorge um die Reinheit unsres Segels in uns wachhielt. An den letzten Vers klingt seltsam an einer der schönsten Verse Georges:

wenn aufrecht bleibt im wind
Von unsrem stamm die unverbrochne treue.

Diese Situierung, solitude, récif, étoile, des Dichterlebens als Seefahrt bleibt für alle Gedichte dieser Gruppe. Nur fällt das Thema der äußeren Anfechtung, récif, fort, wenn es sich nicht mehr,

1) debout ist bei Mallarmé seltener als bei den von Spitzer behandelten Symbolisten; vgl. noch: Coup 8 une stature mignonne ténébreuse debout, und 12, 14 Debout à l'horizon.

wie hier, um eine Wendung zur Mitwelt handelt. Der Meister des Coup steht ganz bloß dem Element entgegen (sogar ohne Schiff!) und geht nicht unter aus einer Gefahr die er meiden könnte, récif[1], sondern aus seiner unausweichlichen Situation, hasard. Er ist auch persönlich in keiner Weise mehr verantwortlich und in seinem menschlichen Verhältnis zur Lage bestimmbar, wie noch in 'Au seul souci' (nrf 144), wo das entsprechende Wort heißt: désespoir. Die Dreiheit

Nuit, désespoir et pierrerie,

an derselben Stelle das Zentrum des Gedichtes wie in Salut, hat denselben Wert: eine allgemeine Lage, die den Betroffenen nur auf sich stellt, eine persönlichste Bedrängung und etwas das Hoffnung gibt. Dieses Gedicht bringt nichts Neues, ich will nur kurz darlegen was es bedeutet: die Kernzeile fällt auf durch ihre Geringwertigkeit neben der von Salut; es handelt sich um die Nachahmung einer einmal vollendet erfundenen Form für den Zweck eines leichten Gelegenheitsgedichtes. Das Thema, das Leben als Schiffahrt — dazu der Vogel 'neuer Kunde', beide mit besonders schönen Worten, die aber nicht viel sagen: inutile, monotone — ist als Vergleich gegeben und wird von dem einzigen 'comme' getragen. In dem Vierzeiler der Zueignung klingt es vor in den Worten 'cap' und 'poupe'. Der Schlüssel ist 'temps' mit dem Mallarmé zu spielen liebt in den VC, z. B. 77:

Le Temps nous y succombons
Sans l'amitié pour revivre.

Es ist ein Gruß (salut) an eine Person[2], deren Lebens-Heck eben ein Zeit-Cap umschifft, und das Bild gibt Vasco: sie möge solange weiterfahren, und sogar weiter noch (Outre), wie der große Weltumsegler Vasco: das sei ihr einziges Sorgen. 'Souci' zeigt den ganzen Abstieg: während es oben das hohe Ausrichten bedeutete, ist es hier nur die lange glückselige Fahrt.

Das sind die Gedichte der ruhigen Seefahrt. Thema, das was existiert, ist das Schiff; das Schiff ist Haus und Leben, es wird nur nach seinem rechten Kurs gefragt. Das Meer ist nur écume, es existiert selbst nicht. Das wahre Symbol aber ist etwas Anderes.

1) 'roc' (Coup 8) hat mit dem Seefahrtsteil nichts mehr zu tun, ist ein traumhaftes Auftauchen und Verschwinden von Igiturs Schloß und Elsenör, ist eine Widerspiegelung der Feder in der unteren Welt, durchbricht als ein Endliches die Unendlichkeit, wo eine Inkarnation Fuß faßt auf der Welt für einen Augenblick; ein Anklang an 'récif', doch ohne Wirklichkeit, ist in 'écueil' (Coup 7).
2) Anrede-Lyrik (vgl. Spitzer, II, bes. zu Hérodiade) ist häufig in Mallarméscher Dichtung: nrf 28, 3; 32, 38; 49, 9; Faun, 35, 95; Rondel I u. II; 122, 7; 143, 14; 155, 9; Prosa D 15.

Ist eine tiefere Bezogenheit als wo es um den rechten Kurs oder die lange Fahrt geht. Dort war die Fahrt als etwas Nicht-in-Frage-Gestelltes gegeben, jetzt ist jede Ethik der Fahrt hinfällig geworden, denn es wird die Frage gestellt, ob die Fahrt überhaupt möglich ist, und die reifsten Schöpfungen, A la nue und Coup, des Dichters antworten: sie ist nicht möglich — naufrage. In 'A la nue' existiert nur das Meer, der Schiffbruch ist nur ein Fall der Möglichkeit darin, aber schon hier hat das Meer nur einen Sinn in der Bezogenheit auf ein Etwas in ihm, wie besonders im Coup, wo auf der ersten Seite des Geschehens l'Abîme, auf der zweiten le Maître sich entgegenstehen und immer wieder gegeneinander ausgespielt werden: 5 la mer par l'aïeul tentant ou l'aïeul contre la mer.

In A l a n u e a c c a b l a n t e (nrf 156) ist die bei Mallarmé ausnahmslos klar eingehaltene grammatische Trage-Konstruktion diese: tû ist der Satz, ist der Träger allein — wie in dem in der Vollendung verwandten Puvis sich der erste Teil um 'A' dreht. Nur ist hier, — wie dort aller verbale Ausdruck unterdrückt wird, nur das unvermeidliche, letzte, geringste, 'a' bleibt — auch der verbale Charakter des Hilfsverbs vermieden: il est. Und hier ist 'tû' Träger des ganzen Gedichtes, von ihm hängen zwei Möglichkeiten ab, die beiden des Zustandes des Meeres: Quel sépulcral naufrage. . . Ou cela que. Der Handelnde steht — denn es ist eine innerste Ueberzeugung Mallarmés, daß das Geschehen weniger gehandelt oder gewirkt wird als vielmehr von selbst geschieht in einer reflexiv-passiven Form[1] — im passivischen Subjekt mit 'par'[2]. Die 'trompe sans vertu', die Tuba ohne Kraft, die nichts vermag, ist das Gedicht selbst, die Sprache des Dichters, aus Scheu und Zweifeln so genannt hier; die Trompete ist immer das Instrument der Feier der Dichtung, z. B. Hommage-Wagner, 'Prose'. Hier erscheint das Gegenspiel des Meeres, das Oben (Coup: inférieur clapotis - quelque surface supérieure) nicht als ein Hohes, Lenkendes, nicht als 'constellation'; das Gestirn ist verschleiert von einer Wolke, die ist ein Element wie das Meer selbst, mit dem Meere verbündet, ein Druck von oben, die Welt in ihrer beängstigenden Haltung verdoppelt — daher die schwere, untragbare Lastung auf der Seele: accablante, basse de basalte et de laves.[3] Dieser Wolke, (die die-

1) vgl. Kap. IV.

2) diese Konstruktion vgl. z. B. 82, 11 une harpe par l'Ange Formée; Faun, 26, 58, 69; D 209 n'avait encore été envisagé par moi.

3) basalte: ebenso als etwas Niederdrückendes: D 162 le voile basaltique du banal; etwas Hartes, Gegenständliches, Bedrängendes: 220 les murs, un massif arrêt de toute réalité, ténèbres, basalte, en le vide d'une salle; und für das Grabmal Ci 59 entre ces murs de basalte où s'éteignait son rire.

selben bedrängenden Worte erhält wie der frühe Azur: accabler, der Tageshimmel — denn nur das Licht in der Nacht ist das Zeichen der Errettung und darum die Gestirne —) und sogar den Echos, die eine Spiegelung, ein automatisches Mitschwingen haben: esclaves (das ist die letzte Hoffnungslosigkeit und Grausamkeit, daß diese sogar nichts zu hören bekommen, also ist die Tuba stumm, das Wesen des Dichters geht ihr ab, da sie nur heilloser Welt Entsetzliches zu künden hat),[1] diesen beiden verschweigt die Tuba die beiden Möglichkeiten.

Entweder: Das Schiff ist im Schiffbruch abgesunken, es existiert nicht mehr; das ist die Situation des Coup, auch dort ist das Schiff von Anfang an im Untergehen: Du fond d'un naufrage, plane désespérément. Sie verschweigt, welcher 'grabhafte' — schließlich im Grab endende, unrettbare — Schiffbruch zugrunde richtete ('abolit' ist das Zentralwort des Coup!)[2] den entkleideten Mast (ent-kleidet: er hat zuerst mit dem Meere gerungen, wie das Schiff im Coup: penché de l'un ou l'autre bord), der als letzter höchster unter den Trümmern des Schiffes ragt. Hier ist es also das Leblose, ein Stück des Schiffes, das das letzte Bleiben im Untergang darstellt, was im Coup der Meister selbst ist: un envahit le chef, coule en barbe soumise . . s a n s n e f, das Schiff existiert nicht mehr (wie hier nur noch épaves da sind), es ist naufrage cela d i r e c t de l'homme. Und in dem Zwischensatz der Anruf: das alles weißt Du, Schaum, und trotzdem überspeist, überflutest Du das Untergehende, wie eine Wendung an das Mitleiden des dem Menschen immer noch nächsten Exponenten des Meeres, mit dem anrufenden 'tu' wie an ein letztes Geglaubtes und dem verzichtenden vorwurfsvollen 'mais'.

Oder: — cela faßt alles was folgt vorausnehmend zusammen — was das Meer tut, wenn kein Schiff untergegangen ist: da die Beziehung auf den Schiffbruch das Wesentliche, Konstituierende für das Meer ist, existiert das Meer sozusagen nicht, es ist 'vain' (so stark, wie ich es damit betone, ist der Akzent vielleicht nicht auf diesem eher unschuldigen Wort), es ist wütend, tobend, wenn ein Untergang nicht geschehen ist, weil es seinen Sinn, seine Existenz durch dieses Fehlen bedroht sieht. 'Haut' ist der Untergang, weil es sich um das Einzige Wagnis, den Menschen handelt. Das Meer als Dekor ist dasselbe wie im Coup: 'abîme'; und

1) Aehnlich die 'clairons d'azur' von Puvis (beide 1895 veröffentlicht), doch hier ist die Folge entgegengesetzt: wenn die Zeit auch noch so taub ist, es ersteht aus ihr ein lichter Retter.

2) Das Geschehen in seiner Essenz heißt dort 'crise': Coup 10 Rien de la mémorable crise; darum ist auch der Sonnenuntergang 'crise' D 52, 338; der Dichter ist (136) distillateur de la Crise; auch D 45, 87, 244, 260, V 54, 66.

'éployé' entspricht: blanchi, étale, furieux, dort das Rhythmische stärker betont, wo der Zwang zur Form nicht ist. Der Ausdehnung der Meeres-Oberfläche 'dans le si blanc cheveu qui traîne' entspricht: 'une inclinaison . . . d'aile la sienne', hier das Lieblingssymbol des Flügels, was dort 'cheveu' ist, mit Vorausdeutung auf 'sirène' natürlich. Und das Meer, wenn es in seiner Existenz bedroht ist, muß etwas tun, denn seine Nicht-Existenz ist unvorstellbar, es verfällt, in diesem Falle, daß der Mensch nicht wagt und daher nicht untergeht, auf den Ausweg aller Religionen, auf das Opfer: der Schiffbruch wird gleichnishaft ersetzt durch ein Opfer, und zwar durch eine Figur des Mallarméschen Traumes — ein Symbol des Traumes selbst wenn man will — durch die Sirene, auf die das Gedicht ausklingt. Dasselbe geschieht im Coup: der Meister wird gleichnishaft ersetzt — comme si — durch die Feder: und das Opfer ist ein Symbol aus dem Urelement hervorgegangen, ist ein Teil des Universums selbst: Choit la plume s'ensevelir aux écumes originelles naguères d'où sursauta . . ., dem Schaum, von dem sie ihren Anfang nahm; wie die Sirene ein Teil des Meeres ist. Und von der 'lucide et seigneuriale aigrette de vertige' des Coup — die sich eine Figur anfügt, als Trägerin, denn ein reines Symbol kann nicht Opfer sein, das Wort muß Fleisch werden — und von dieser 'stature mignonne' wird auch gesagt: 'en sa torsion de sirène'. Und beide sind Kinder. 'flanc' dient zur Verleiblichung wie die entstehende: 'scintille, puis ombrage . . . stature mignonne'. 'Avarement' ist die Haltung des Meeres, weil es um seine Existenz geht. 'Noyer' bezeichnet die Handlung des Vernichtens, die dem Schiffbruch entspricht. Schließlich ist das remote Futur nicht am wenigsten bedeutungsvoll: wird verschlungen haben, das Opfer ist das was wartet, was nicht geschehen i s t, wie der eventuelle Schiffbruch (abolit ist Perfekt), sondern was, immer Zukünftiges, als ein Gesetz, ein Ewig, die Welt Konstituierendes besteht.

Das Vollendete an diesem Gedicht sehe ich darin, daß es nur Klang, nur Schönheit ist, daß die herrlichsten Worte Mallarmés in der strengsten Form doch den tiefsten Sinn seines Meinens, den letzten Symbolwert in jedem Wort, keins ist zu viel, sagen. Und in der Anlage: es entsprechen sich I und III: die Welt als das Obere und die Welt als das Untere, II und IV der Mensch als Schiffbruch und das Gleichnis dafür. Der Vers der überschneidet: 'Dans le si blanc cheveu qui traîne' stellt die Einheit der Dreizeiler her: das Haar der Sirene, des meergeborenen Symbols, ist — 'so weiß', wie die schaumentstandene Feder des Coup — nichts als der Schaum des Elements selbst, während sie als Gestalt Körperlichkeit annimmt zum Sinne des Opfers.

Der Dichter

Der Dichter als Dichter, der Künstler als Künstler ist Thema einer letzten Gruppe von Dichtungen. Die 'Artes poeticae', 'Prose', Toast 3. Teil, Toute l'âme, vor allem 'La Musique et les Lettres' haben die Dichtung und ihr Wie zum Thema; sie finden ihre Einordnung bei der Methode, des Dichters eigener Auffassung der Dichtung, im IV. Kapitel.[1] Doch das Wesen des Dichters und seine Attribute behandeln die 'Gräber' und die 'Huldigungen', die Prosastücke über Dichter und Künstler und besonders das Hohe Lied des Dichters, Villiers.

Ein reines Kunstwerk dieser Gruppe, eine reine, durchgeführte Allegorie, als ein Angeschautes, ist die Huldigung an Puvis de Chavannes. Es ist ein Gedicht vollkommener Klarheit und endet auf ein Zentralwort des Künstlers: Gloire. Der Jüngling schrieb 1866 (Aub. 34): me moquant de la gloire comme d'une niaiserie usée. Doch als er dann sein Weltgebäude baute als Dichter, mußte auch der Ruhm als das wahre Auszeichnende und Bezeichnende des Dichters sich einstellen. So sagt er zu Huret: (61) je crois que la poésie est faite pour les fastes et la pompe suprêmes d'une société constituée où aurait place la gloire dont les gens semblent avoir perdu la notion. Der Ruhm geht zusammen mit Prunk und Fest und, begünstigt vom französischen Wortsinn 'gloire', vermischt sich häufig und tritt dafür ein: die Bühne als (165) paravent de gloire; in dem so betitelten Prosagedicht ist 'Gloire' zugleich die Pracht der Natur, und ebenso 334: quand doit l'Automne arborer de la gloire. Und golden wie der Herbst und Prunk ist der Ruhm VC 76

> Acceptez des fruits couleur presque
> De la gloire et de vos cheveux,

und VC 67, 171; und vielleicht liegt etwas Aehnliches in 126, 2 tison de gloire, das mit 'or' und allen Feierworten in einer Zeile steht. Aehnlich schillern D 21, die Darstellungen der Musik 297; exaltations . . d'immémorialité, de soirs et de gloire, 146 und 206; auch 131, 11

1) Und vgl. die wichtigsten Stellen, wo genannt wird, in der Poesie, oder gehandelt wird über, in der Prosa: Le Poëte: 15, 32; 29, 24; 40, 3; 51, 7; 84, 10; 86, 49; 108, III; 132, 2; D 6, 20, 28, 76, 79, 84, 86, 89, 94, 114, 115, 116, 118, 147, 164, 178, 221, 251, 270, 271, 285, 296, 311, 329, 336, 338, 347, 365, 224, 231; V 15, 52. Poésie: D 63, 71, 79, 88, 96, 119, 147, 158, 171, 172, 173, 217, 222, 230, 244. 260, 268, 277, 297, 308, 141; V 67, ML 73, CP. Vers: nrf 9, 1, 84, 22, 91, 3; D 71, 72, 77, 81, 89, 225, 227, 236, 251, 267, 297, ML 33 f., 65, 72, Huret 57. Chant: 76, 47, 84, 10, 113, 5, 124, 7, (42, 29, 44, 16, 145, 13); D 8, 12, 15, 31, 79, 85, 115, 118, 120, 251, 308, 310, 296; ML 49, 75, Huret 60, CP.

Rien qu'à simplifier avec gloire la femme.

Der Ruhm des Dichters ist (D 68) la seule gloire vraiment noble de nos temps. Doch das Wesen des Ruhms ist nicht (Fontainas, De Mallarmé à Valéry, Gespräch vom 30 avr. 1896) réputation, honneur, das was die Menge anzieht, sondern; 'la conscience d'une vie, de . . ce qu'il y a de suprême dans la vie'. Darum ist der Dichter immer (212) désintéressé de toute facile gloire. Ruhm ist das höchste Ziel des Dichters; die Dichter des 'Phénomène Futur' sind (D 6) le cerveau ivre un instant d'une gloire confuse; D 118 le cri ivre de toute gloire; 34, 2

Une gloire pour qui jadis j'ai fui l'enfance.

Ruhm ist die dichterische Betätigung in ihrer höchsten Auffassung: 84, 12 la gloire ardente du métier; ist die Erfüllung des dichterischen Sehnens: 89, 29 gloire des longs désirs, Idées. Der Dichter im Widerstreit mit dem Liebenden ist charakterisiert durch 153, 14 le cri des Gloires qu'il étouffe. Der Tod des Dichters geschieht (D 77) pour ne pas offusquer, d'une présence, sa gloire.[1]
Wagner, als das höchste Bild des Künstlers, ist (210) le Génie dans son aveuglante gloire. Génie ist immer das Wort für diesen am höchsten Verehrten: 149, 208, 210, 217. Genie bezeichnet, besonders in der späteren Prosa, geläufig den Dichter: D 69, 114, 169, 191, 247, 285, 337, 349, 365, ML 18, 31, A 5, und peripher D 22, R 87, D 177; es ist das Prinzip des Dichtwerkes: le vieux génie du vers 225, und 239; das Prinzip des Dichtens: D 97, 335: le jaillissement de génie possible. Schließlich das Prinzip des Dichters, der Dichtergeist: 85, 38 und 123, 14:

Que s'est d'un astre en fête allumé le génie,

158, 2 il m'amuse d'élire avec le seul génie, heißt: mit dem reinen bildenden Dichtergeist hervorzurufen. Der Dichtergeist ist das Ueberlebende: D 78 Paul Verlaine, son génie enfui au temps futur, reste héros. In den Jugendversen: 35, 13

reproches vieillis
Que me font mes amis, le passé, le génie;

21, 14 (1. Fass.) que cette crasse était tout le génie; und 40, 3, D 120, 126, 135, 273, R 80; P 165. Und, wie so oft, VC 73, ein Glaube der leichtfertig paraphrasiert wird:

quand avec le génie
Elle dompte les pianos.

---

1) Die so häufige Erwähnung des Ruhmes allein schon ist beachtenswert: D 91, 223, 337, 350, 360, 127, V 25, 53, 60, ML 64, VC 29, 120.

Der Dichter ist der Erwählte, l'Elu: D 119 l'Elu est cet homme au nom prédestiné (de Poëte); 115 un élu, Tennyson; 353 der Dichter als der Erwählte, bedroht von der gratuite cohue; der wahre Dichter unter seinen Genossen: Villiers (D 69): Dans ce conclave qui, aux débuts d'une générations, en vue d'entretenir à tout le moins un reflet du saint éclat, assemble des jeunes gens, en cas qu'un d'eux se décèle l'Elu; und ML 60, D 361, TO 227. Ein 'Montreur' des Jahrmarkts ist ein Erwählter (D 29). Der Dichter des Toast ist (84, 9) 'élu pour notre fête Très-simple', wo très-simple, eine Bildung nach très-saint etwa, sich annähert an das göttliche Prinzip, das in élire liegt; D 284: suivant l'instinct de rythmes qui l'élit, le poëte; der Dichter, als der Begnadete, ist von einem Prinzip auserwählt: D 97 (Beckford) un génie, celui de la féerie et de l'Orient, élut cette jeunesse; 76, 42 arcane tel élut pour confident; vgl. D 131. Auf das Heilige, in göttliche Atmosphäre übertragen: der Täufer sagt (70, 27): au même Principe qui m'élut; VC 132 la Vierge élue. Das Höchste wählt sich aus und bestimmt sich: D 23: un des drames de l'histoire astrale élisant, pour se produire, ce modeste théâtre. Das Handeln des auserwählten Dichters selbst ist 'élire': (Villiers) D 68 d'abord élut-il domicile chez les poëtes; es ist der Akt seiner dichterischen Schöpfung: 158, 2 Il m'amuse d'élire avec le seul génie. Und polar dem Einzelnen ist auch die Gemeinde etwas Geheiligtes, zu besonderer Gemeinschaft Auserlesenes: von der Messe D 310: La nef avec un peuple je ne parle d'assistants, bien d'élus; die Gemeinde Wagners als (D 150) 'tes élus'.
Das Wort ist nur in der späten Zeit verwendet, als die Stellung des Dichters ihm über allen Zweifel erhaben war und sein Thema wurde. Dichterisch steht es nur einmal: Ouv. 95 les diamants élus D'une étoile. Es dringt in den gewöhnlichen, symbolunbeschwerten Sprachgebrauch: D 311: ce mot n'élit pas précisement de sens, und 176, 298, 316, 320.

Der vollkommene Dichter ist Meister: 278, 337. Mallarmé nennt seine verehrten Vorbilder 'Maître': Gautier (85, 32), Banville (D 85, 116), Wagner (D 143, sein Werk ist 139, 10 clartés maîtresses), Villiers (V 51) — er nennt sie sogar 'dieu': Wagner (139, 13, D 149), Banville (D 118), Hugo (223), Shakespeare, den Dichter Hamlets, (D 219). Der Dichter als der Herr seiner Dichterburg, des Zimmers, ist Maître: 128, 7. Und im Coup (4) ist der Mensch des Wagnisses 'Meister', weil er der Dichter ist, doch vor allem, weil er die höchste Vollendung des Menschen ist, der Mensch ohne Mangel, es handelt sich da um die elementaren

Gegebenheiten, er ist der Repräsentant der Menschheit, der Vollkommene.

Das Wort des dichterischen Bewußtseins ist Orgueil. Schon im Guignon, 46,

Désolés sans l'orgueil qui sacre l'infortune

sind die Dichter des Mißgeschicks; und in dem Jugendstück D 118 ist es der Dichterstolz, der Anregung zu neuem Schaffen gibt: Fermé le livre, les yeux avec de grandes larmes de tendresse et un nouvel orgueil. Orgueil ist das innere dichterische Leben und Prinzip: V 10 Un à un, chacun de nos orgueils, les susciter dans leur antériorité et voir, und 245: Quelques jets de l'intime orgueil véridiquement trompetés éveillent l'architecture du palais, le seul habitable. In diesem Sinne die oben besprochenen 146, 1 und 122, 7. Vom Dichter, Villiers (V 75), heißt es: son sérieux orgueil; und der 'falsche' Stolz der Menschen ist doch mit den Worten der höchsten Wertung belegt 84, 17 Magnifique, total et solitaire. Vom Werk heißt es: D 54 un orgueil inclus à l'ouvrage. Das hohe Prinzip ist übertragen: auf die Musik: V 71 ces cris, jubilations, orgueils et tous transports; auf die Natur, das höchste Schauspiel: D 46 immortels troncs au déversement sur un d'orgueils surhumains; der 'eine' ist der Dichter, und 'immortels' ist die Ordnung des Dichters auf die Natur übertragen[1]. Denn die Unsterblichkeit ist ein vom Dichter untrennbares Begleit-Thema. Zwar wird sie in jugendlichem Selbstgenügen verachtet wie der Ruhm, und ihr vorgezogen wird (Aub. 35): la joie de contempler l'éternité et d'en jouir, vivant, en soi. Doch später ist sie dem wahren Dichter fragelos zugeschrieben; in der Schrift für Villiers steht 'immortel' viermal, immer für sein Werk: V 20, 25, 47, 64; für das Dichtwerk auch D 362. Das unsterbliche als vom Dichter geschaffene ist 134, 7 un immortel pubis; er spricht von (D 241) l'immortelle parole; das Papier, auf dem man schreibt (VC 171) vibre d'immortalité; das Buch ist unsterblich: D 195, VC 171. Den 'Orgueil' des Dichters als eine unsterbliche Essenz versinnbildlicht die Sonne: 146, 3 l'immortelle bouffée — die Sonne ist selbst (352) l'immortalité de chaque jour qu'éclaire la soirée —, und vielleicht ist (Toast, 15) die Sonne, die immer den Dichter symbolisiert, 'sterblich' genannt, weil sie untergeht, während die 'gloire ardente' des Dichters länger als sie, ewig währt[2]. Un-

1) Orgueil steht ohne Beziehung auf den Dichter noch: D 22, 90, 142, 274, nrf 48, 3.
2) der Ruhm ist hier etwas von der Sonne Entliehenes wie etwa Orgueil in nrf 146.

sterblichkeit ist eine Bedingung des Dichters: D 116 La riante immortalité du poëte résout les questions, en dissipe le vague avec un rayon, charakterisiert seinen Schaffenszustand D 163, à la torche de votre immortalité und 277. Das Wesen der Unsterblichkeit ist: ML 20 le culte, renouvelé par quelques jeunes gens, au début de leur vie; D 113 Unsterblichkeit entsteht durch die Entfernung; D 338 l'immortalité présente la survie; in Igitur ist die Frage nach dem Dichter untergeordnet, es beschäftigen ihn die Fragen des Absoluten: Ig 36 l'absolu qui nie l'immortalité. Im Faun, wo alles wirklichkeitsbezogen ist, steht 'immortel' für: göttlich, den Göttern gehörig: v. 64 chaque encolure immortelle. Ein übersteigerndes Wort, in dichterischem Sinne, ist es nur einmal: D 5 la maladie immortelle et le péché des siècles. Uebertragen vom Dichter auf die Natur D 46, die Menge D 149; als Lobesprädikat D 170.

KAPITEL II

Tendenzen der Sprachgestaltung

A) Die Ausdrucksbelastung des Einzelwortes

1. Dichterische Uebersteigerung:[1] das Außerordentliche

Bei diesem so außerordentlich bewußt schaffenden Dichter kann man feststellen, daß jeder Tendenz seiner Sprachgestaltung eine Klasse seiner Wortwahl zugehört, sodaß immer nebeneinander hergeht eine Klasse von Worten als die theoretische Begleitung, das Bewußtsein einer Tendenz, als eine Kunsthaltung, neben der angewandten Tendenz im sprachlichen Ausdruck.

a. Betonung des Außerordentlichen: Es ist immer ein Staunen, ein Verwundern im Gebrauch des Wortes 'extraordinaire', der Dichter begnügt sich nicht zu konstatieren, er läßt sein Empfinden mitsprechen: D 129, 225, 324, ML 41, R 41, 77, 89; besonders intensiv ist die Steigerung am Satz- oder Absatzschluß: z. B. D 164, 297, oder am Schluß des Stückes D 63. Das Außerordentliche gehört zum Wesen des Dichters, er ist 'l'homme extraordinaire' (Beckford, D 103) — wie Hamlet R 77: personnage extraordinaire —, was ihn betrifft: Villiers' Ankunft in Paris (D 67), Villiers' (V 10) und Poes (P 166) Schicksal. Außerordentlich ist vor allem was die Dichtung angeht, hier manchmal mehr ein Erfordern als ein Feststellen: 164 que ce n'est plus ou pas encore l'heure extraordinaire; der Vers ist (D 216) un emploi extraordinaire de la parole; alle Erregungen, die zu dichterischer Gestaltung führen: 297 je me sens pris d'un doute, un seul, à vrai dire, extraordinaire, D 63 cette approche de rêve. Was das Buch betrifft: 275 cette extraordinaire, comme un vol recueilli mais prêt à s'élargir, intervention du pliage; die Buch-Aufmachung 270; die hohe Literatur (289). Das was dem Dich-

1) Der Dichter nennt diesen erhöhten Ausdruck selbst 'Uebersteigerung' in seiner Ars Poetica: Prose, 1: Hyperbole; und D 115 spricht er von 'hyperbole affectueuse', die Poe für Tennyson fand; Thibaudet verwendet das Wort mit Vorliebe, um Mallarmés Poesie zu kennzeichnen, z. B. p. 402, 421. Diesem Dichter liegt nichts daran, den der Wirklichkeit adäquaten Ausdruck zu finden und zu gebrauchen, die Dichtung ist ein Anderes, ein Eigenreich: Hyperbole . . Triomphalement ne sais-tu. .

ter besonders teuer ist: Prunk und Fest: D 142, 194, 309, R 79; Natur D 45, Theater 198, die Stadt als Entstandenes 330.
Ebenso steht es mit 'exception'. Der Dichter ist die Ausnahme: ML 31 A nul égard le génie ne peut cesser d'être exceptionnel. Mallarmés Dichtercharaktere sind häufig damit gezeichnet: Villiers: (V 50) en sa qualité d'exception, (V 60) une exceptionnelle histoire à l'extrémité de quoi est le tombeau. Tennyson ist (115) l'homme qui a résumé tant d'exception; Poe (124): il est cette exception, en effet, et le cas littéraire absolu; Whistler (126) l'exception, d'art souveraine; Berthe Morisot (131) l'exception, magnifique. Das gilt für den Lettré: 348 attitude, exceptionelle commise au lettré; denn überhaupt ist (318) posé le besoin d'exception comme le sel; in Bezug auf die Literatur sagt er (ML 18) une exception qui convient. Wohnort und Situation des Dichters ist: (48) le séjour chéri pour la désuétude et de l'exception; die Oxforder 'fellowship': 322 cette exception dont me suit le charme. In der Natur: (45) ce pompeux octobre exceptionnel; zwischen Meer und Himmel (332) quelque drame d'exception entre eux sévit. Hamlet ist (372) quelqu'un d'exceptionnel, Huysmans Buch (303), der Zeitgeschmack richtet sich auf das 'exceptionnel' (213).
Das Seltene, 'rare', über das schon häufiger gehandelt ist, Thibaudet betont es sehr, steht in der gleichen Bezogenheit wie diese: D 78, 80, 89, 96, 121, 125, 132, 194, 207, 213, 261, 268, 290, 309, 318, 323, 341, 359, 374, ML 36, 46, 62. Doch manche von diesen Beispielen gehören schon eher zur

b. Uebersteigerung des Ausdrucks. Denn sie dienen weniger zur Charakterisierung als zur Intensivierung. Vorwiegend geschieht die Uebersteigerung im dichterischen Gebrauch natürlich: (rare) 64, 112; 100, 3, Coup 9, D 6.
Dem Außerordentlichen wird, es unterstreichend, — als eine geheime Angst vielleicht — emphatisch das Gewöhnliche entgegengestellt, das Banale: D 8, 21, 25, 41, 113, 130, 162, 164, 175, 180, 194, 205, 207, 258, 267, 286, 299, 301, V 18, 54. In der Dichtung: 25, 2 blancheur banale des rideaux, 103, 9 le jamais banal Bruges[1].
Mit starker Betonung des Nicht-Geliebten, das Anti-Dichterische·

(1 Dagegen ist 'ordinaire': das was in der Regel existiert: 89, 26 Ordinairement se para, Coup 10 une élévation ordinaire verse l'absence; z. B. auch Ig. 41 page et décor ordinaires de la Nuit; und vgl. D 75. Doch ist Faun, 49 songe ordinaire, der Traum wie man ihn gewöhnlich träumt, im Gegensatz zu jenem ganz besonderen, außerordentlichen Dichtererlebnis. Und mehr das Gemein-Gewöhnliche ist D 21, 27, 53, 301. Das Regelhafte ist auch 'général': D 38, 43, 53, 70, 183, 202, 215, 268, 311, 362, Dipt. II.

brutal:[1] D 194, 199, 205, 207, 230, 245, 355, ML 66: le mirage brutal, la cité, ses gouvernements, le code. Also die brutale Wirklichkeit, wie in der Ars poetica 143, 12 Exclus-en . . le réel parce que vil, und ML 67. Während sonst 'vil' eine Charakterisierung in der Dichtung ist, eine Aspekt-Uebersteigerung, eine persönliche Stellungnahme des Dichters dem Behandelten gegenüber: 13, 23 vils et fréquentant . ., 84, 13 l'heure commune et vile, 123, 13 feux vils, 132, 5 vil sursaut d'hydre. Denselben Sinn hat die Heraushebung des Seltsamen, 'bizarre'; Prosa: D 14, 29, 196, 324, 337, V 25, 54, VC 20, 150, Aub. 42; poetisch: nur jugendlich: 13, 34 buccin bizarre, 35, 18 fleur, 45, 4 péché, 60, 62 Temps.

Doch das ist alles noch eine Betonung des Außergewöhnlichen, die reine Ausdrucks-Steigerung geschieht durch folgende Mittel der gewöhnlichen dichterischen Steigerung, die keine Charakterisierung, sondern nur eine Intensivierung, eine Beteuerung der Größenordnung, der Außerordentlichkeit der dichterischen Realität sind:

1) Die Adjektiva: grand: 26, 20 un grand nonchaloir, 28, 3; 29, 23; 35, 28; 41, 12, 16; 86, 44; 101, 12; 123, 10; D 9, 35, 62, die späteren sind eher charakterisierend: 94, 10 l'espace comme un grand baiser, 90, 56 le trop grand glaïeul. Ebenso die anderen:
long[2]: 26, 12 un long baiser amer; D 9, par les longues diligences autrefois, 24, 10; 30, 4; 41, 10; Ouv, 35, 39; D 7, 18; dagegen in 'Prose', wo jedes Wort einen Sinn hat: v. 29 Gloire du long désir, Idées.
lourd: 48, 4 du manque seul des lourds bouquets, 56, 12; 79, 105; D 15, 21; und 147, 12.
profond: 58, 48 ta glace au trou profond, 65, 121; 36, 2; D 9: betonter: 85, 32; 88, 16; 137, 14; Coup 3.
Vaste: 14, 32 l'infini de la vaste amertume, 34, 10; 45, 5; 76, 43; 85, 26; ist ein Lieblingswort in der Prosa: D 22, 69, 72, 82, 100, 103, 132, 146, 180, 198, 248, 269, 285, 301, ML 25, 38, V 50, 69, 27, VC 42, 90, R 60, 75.
immense: 30, 8; 89, 25; D 56, 100, 224, 248, 284, 319, 354, ML 28, P 166.
beau: 17, 14 beaux sommeils d'enfant gâté, 25, 8; 26, 17; 30, 7; 65, 122; 84, 11; 100, 7; 125, 1; 126, 1; 9, 9; D 43, 94, 134, 170, 263, ML 46.

2) ebenso 'vulgaire' D 50, 69, 84, 162, 206, 220, 229, 269, 276, 286, 351, 372, V 16; 13, 24.
1) vgl. 'ample': 90, 43; 140, 8; D 14, 62, 77, 178, 215, 224, 241, 370.

vrai: 14, 41 a pour poils vrais des vers, 73, 5; 86, 48; 98, 8 beteuern die Wahrhaftigkeit der dichterischen Tatsache.
Während diese mehr dem Jugendstil angehören — in der Jugend verwendet Mallarmé sogar so abgegriffene Worte wie z. B. adorable: 29, 9; 34, 3; 60, 65 —, dient 'haut' zur Intensivierung vornehmlich in späterer Zeit, es ist ein persönlicherer, seltenerer Aspekt der Dinge als der übliche jener. Als 'hoch': 128, 1 ses purs ongles dédiant très haut leur onyx, 114, 6; 157, 10; D 21, 42, 46, 228, 302, 310, 359, 371, V 45, VC 19, 114, 169. Als 'laut': 139, 12 Trompettes tout haut . ., 154, 8 De rire très haut sa victoire 76, 48; 132, 7; D 16, 27, 49, 77, 89, 101, 291, 360, V 60, ML 39, VC 92, R 80.

2) Syntaktische Steigerung:
Die Steigerung mit 'très' hat bei Mallarmé fast immer den Charakter des Elativs, häufig in einer dem Typus 'très-saint sacrement' genäherten sakralen, poetisch-sakralen Verwendung. So gewiß Toast, 10 notre fête très-simple, unser allerheiligst-einfaches Fest. Er übersetzt (Poe 75) 'the beautiful' als 'la très-belle Annabel Lee', weil sie die schöne, die allerschönste ist. Dieses 'très' gehört mit einer Ausnahme (12, 13) nur dem späten Stil an, es zeigt des Dichters Bestreben, sich mit den höchsten feierlichsten, sein eigenes Wort-Vermögen noch in die höchste Potenz steigernden, Ausdrücken einzuhüllen wie mit einem sakralen Schleier. Dieses 'très' hat bei Mallarmé nichts von Trivialität (wie Spitzer, Symbol., 311 feststellt), sondern etwas von sakralem Pathos: 103, 9 O très chers rencontrés, 98, 8; 91, 4; 158, 7; Coup 3; auch 97, 13; 128, 1; 132, 7; 154, 8. Einige Beispiele des sakralen Elativ aus der Prosa: ML 70 le nom très haut de Platon, A 10 très-affiné, A 11, VC 43 très-clément, VC 85, Dipt II usf.
In 101, 12 très grand trésor et tête si petite sind die beiden sakralisierend-übersteigernden Worte Mallarmé parallel gebraucht: Si (das von Spitzer, Symb. nicht angeführt wird)[1] ist sehr charakteristisch für den Dichter, es ist übersteigernd mit einem demonstrativen (s. unten) Hinweis verbunden:

1) Das von Spitzer (Symbol. 309) angezeigte und als Trick gewissermaßen gedeutete trop gibt es bei Mallarmé nicht, dazu ist seine Poesie zu sakral, zu würdig, als daß sie ein offensichtliches Mißverhältnis, zwischen Realität und Dichterischem etwa, als poetisch Außerordentliches gelten ließe. Mallarmés 'trop' hat immer seine logische Funktion: in Prose, 40 Grandissait trop pour nos raisons, 56 le trop grand glaïeul, mit schmerzlicher Verwunderung vielleicht, doch ohne Wert des Uebersteigerns gebraucht; und immer: 49, 10; 57, 26; 75, 34; 98, 1; 109, VI; 143, 13; Coup 7.

157, 12 Dans le si blanc cheveu,
138, 5 Notre si vieil ébat triomphal,
102, 7 Nous immémoriaux quelques-uns si contents,

und 49, 12; 78, 84; auch 100, 1; 75, 1. Vergleiche in der Prosa: Poe 87 (Ausgabe von 1897): das einfache 'giddy stars' genügt nicht, der Dichter legt sein übersteigerndes 'si irrésolues' hinein; D 16, 19, 34, 38, 44, 68, 87, 154, 159, 199, 221, 243, 357, ML 31, V 72.

In diese Reihe gehört 't o u t': Tout bedeutet, daß alles erfaßt ist, daß der ganze Gegenstand, oder daß die Gesamtheit der Gegenstände, das ist: jeder Gegenstand, betroffen werden, es ist also viel weniger eine Unbestimmtmachung (wie Spitzer, Symb. 328, meint) als eine Uebertreibung des Poetischen, die, wie sie bei 'très' die höchsten Grade der Qualität umspannt, hier den Anspruch auf die höchste, die vollkommene Quantität macht. Eine Zwischenstellung nehmen die mit einem dem 'très' parallelen 'tout' gesteigerten Adjektiva ein, vom Typus: 139, 12 Trompettes tout haut d'or; tout bas 91, 5; 101, 14; 75, 39; auch 84, 11; 101, 13. Die dichterische Vision soll die der Ganzheit, der Restlosigkeit, der letzten Ausfüllung und Ergreifung sein: 157, 11 Tout l'abîme vain éployé; 102, 2 Toute la vétusté: nichts von ihr bleibt ausgeschlossen; 90, 45; 99, 14; 125, 9; 126, 5; 134, 4; 142, 1. Zur Ganzheit gehört die Vollständigkeit der möglichen Fälle: 140, 1 Toute Aurore même gourde; das Dichterische hat seine Gültigkeit über das Einzelne hinaus: 146, 1 Tout orgueil; 112, 9; 158, 8. In den Jugendversen ist es reines Uebertreiben: 27, 25 Je m'accroche à toutes le croisées, 43, 1; 46, 7.

Was 'tout' im Raume ist, bedeutet in der Ausfüllung der Zeit 't o u j o u r s': 130, 6 L'ignition du feu toujours intérieur, 92, 13; 100, 6; 127, 9 sind die Uebertreibungen der Zeit in der Liebe, dem Ewigkeitsdrang des Liebens hat sich auch Mallarmé nicht entziehen können. Die Dauer der Kunst: 135, 14; 136, 5; 144, 7; und 105, 12, 109, VII. Uebertreibung der Jugendverse: 12, 7 Toujours avec l'espoir, 17, 15; 60, 65. 'Toujours' ist eine charakteristische Note des Mallarméschen Prosa-Stils. Es hat leicht den Ton schmerzlicher Wahrheit: ML 52 si par quelque grâce, absente, toujours, d'un exposé, D 347. Es verbindet sich gern mit einer

3) Steigerung des Wortes durch S t e l l u n g: 'toujours' steht besonders gern am emphatischen Satzbeginn: D 132, 146, 162, 180, V 25, VC 42 usf.; oder im Doppelglied (s. unten).

Steigerung durch Stellung betrifft natürlich vor allem Adjektiva, durch ungewohnte Voranstellung: 103, 10 au défunt canal, 126, 8 son caressé nonchloir, oder Nachstellung: 124, 3 Ce lac dur, 81, 2

le santal vieux, besonders gern die oben angeführten gewöhnlichen Steigerungs-Adjektiva, z. B. 126, 1 le suicide beau, ML 46, D 263. Den höchsten Wert hat die Stellung am Ende des Satzes oder gar Abschnitts der Prosa, wo nicht nur Adjektiven, wie 'beau' D 43, 'vain' D 53, sondern auch Substantiven, wie 'mort', 'mer' ein besonderer Glanz mitgeteilt wird.

2. Das schöne Wort

Das einzelne Wort ist für Mallarmé vor allem anderen der Träger des Dichterischen.[1] Man kann zwei Tendenzen beobachten im Gebrauch des schönen, besonderen Wortes:

a) Zersplitterung eines Ausdrucks-Komplexes in Bedeutungs-irrelevante Lieblingswörter.

Die übersteigernden, seltenen Worte stehen als Zerfaserung von Vorstellungen, besonders solcher die dem Dichter nötig und wesenhaft sind. Zum Beispiel 's a g e n': 'dire' heißt es nur in der vertraulichen und intimen Situation der Liebesgedichte: 101, 14; 113, 2; 155, 9. Doch wo es sich um den Dichter handelt der Kraft seines Amtes etwas sagt, also besonders auch in den Prosa-Abhandlungen über ihn, oder überhaupt um jedes Sagen mit Bedeutsamkeit, setzt der Dichter besondere Worte.[2] Er liebt vor allem 'p r o f é r e r': seit Igitur 41 une antique parole proférée par lui; D 27, 51, 91, 112, 157, 182, 187, 201, 221, 241, 248, 316, 326, 329, V 71, VC 70, P 21, Ci 83, 90, 99, R 62, 81, Moréas 182. Das Wort wird ihm immer werter und verdrängt 'sagen' in der gewöhnlichsten Anwendung, z. B. in Conflit von 1895 (D 51) 'Fumier' . . se profère violemment, oder in den Ci.
Daneben: 'é n o n c e r': D 62, 87, 111, 128, 157, 158, 173, 228, 236, 244, 279, 326, 328, 338, V 18, 50, ML 23, 57, 74, 83 P 143; 'd i v u l g u e r': 134, 1, D 20, 45, 191, 260, 271, 279, ML 53, 76, R 82, 86. Hieran schließt sich 'é m e t t r e': Coup 11, D 115, 146, 208, 361, ML 68, V 25, Ci 39, VC 113, CP, R 67.
Hierher gehören, wenn man nur die Tendenz der Wortgebung betrachtet, die Begriffe des dichterischen Schaffens, die mit be-

1) In den 'artes poeticae' spricht er vom 'Namen', 88, 19; 85, 35, spielerisch auch VC 113, 129. Vom 'Wort' wird gehandelt: 86, 44, D 13, 72, 113, 114, 199, 246, 265; er heißt es auch 'Verbe', z. B. V 71, D 121.

2) Vgl. hier etwa auch die außerordentlich häufigen Worten des A n z e i g e n s: 'a n n o n c e r': 84, 18; 149, 13; 144, 8; D 37, 228, 174, 296, 351, 359; d é s i g n e r: 9, 12; D 67; 103, 13, D 70, 125, 131, 176, 207, 217, 219, 226, 265, 284, 297, 305, 310, 318, 325, 352, VC 67, R 59, ML 22, 27, 63; i n d i q u e r: D 82, 86, 93, 102, 121, 130, 196, 213, 237, 256, 340, 346, 372, 373, ML 66, 78, 83, V 67, Aut 6; Ci 4, 67, CP, Dipt. II; auch a t t e s t e r 75, 40; 90, 46; 142, 5; D 149, 273, 247, 287, 322, 341, 352, V 45, 66, Ci 14, VC 88.

sonderen Worten wiedergegeben werden — und vielleicht ist es etwas voreilig, nur aus ihnen eine Aesthetik aufzubauen, indem man ihr dichterisches Sein ganz verkennt, immerhin liegt allen eine Tendenz des Schöpfens von unten ans Licht inne —: es sind offensichtlich schöne und geliebte Worte, die der Dichter hier verwendet: 'évoquer' ist eins der häufigsten Worte Mallarmés: 20, 2; Ouv., 39, Aumône 2. Fass, 4; Ig. 39, 54; D 21, 36, 85, 96, 111, 119, 123, 129, 144, 148, 157, 181, 194, 198, 245, 266, 275, 304, 309, 326, 356, 365, ML 51, V 19, 70, 71, 77, Ci 20, 41, 62, 65, 73, R 29, 38, 58, 73, 81, 84, Aub. 62.[1]
In ähnlichem Sinne wird gebraucht 'éveiller': Toast, 34

Dont le frisson final, dans sa voix seule, éveille
Pour la Rose et le Lys le mystère d'un nom.

Dichterische Schöpfung ist: ML 46 y éveillent, pour décor, l'ambigüité de quelques figures belles. Sonst: 36, 1; D 30, 83, 94, 117, 136, 145, 148, 200, 219, 221, 245, 355, 363, V 18, 74, Ci 34, Dipt II. 'Suggérer': D 27, 108, 111, 135, 144, 173, 175, 191, 215, 219, 145, 268, 279, 327, 340, V 51, 46, 62, R 52, T.O. 213, Moréas 183. Zu suggérer gehört 'susciter' mit ähnlicher Bedeutung: ML 56 der Dichter beim Schreiben 'y susciter avec tous ses feux une beauté tournée au-dedans'; D 95, 143, 145, 186, V 10, Monval 660, Dipt II dreimal.[2]
Diesem Gesetz des schönen Wortes folgend tritt, wieder in der Sphäre des Dichters, für 'Buch' das dichterische Wort 'grimoire'[3], das wie alle diese Worte seinen Ursprungs-Sinn verliert, nur ein schöner Körper wird der für ein anderes eintritt. Es ist nichts als ein preziöses Wort für Buch an diesen Prosastellen: D 97 les grimoires de la bibliothèque paternelle, ML 43 le legs, l'orthographie, des antiques grimoires, Dipt II l'existence . . . de la parole et du grimoire. Ebenso in Igitur wo es zuerst auftaucht: 35 subsistent les caractères du grimoire, 62 oublié la parole humaine en le grimoire; und zur selben Zeit, als Zimmer-Ausstattung ebenfalls, Ouv. 61; 138, 5.

Notre si vieil ébat triomphal du grimoire

ist das Buch wie es früher war, wie der Dichter es auffaßte vor Wagners Erscheinen.[4] [5] Für Prose, 3

1) hierzu gesellt sich, nach dem klanglichen Schema choir-échoir (s. unten), 'invoquer' als gern verwendetes Wort: D 55, 184, 219, R 65, 74, 75.
2) Um die Reihe der auf das Sagen des Dichters Bezug habenden Worte vollständig zu machen, führe ich noch 'allusion' an: D 33, 176, 187, 196, 198, 201, 245, 246, 364, V 20.
3) dieser Meinung ist auch Thibaudet, p. 406, auch 235, 358.
4) vgl. Jäckel, 119.
5) 'hiéroglyphe' steht auch Dipt II (s. im Text) zusammen mit 'grimoire', eine Ver

aujourd-hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu

bin ich nicht der Meinung Soula's (Herm. 30), der deutet: 'encore' enfermé dans un langage 'hermétique'; vielmehr ist das 'Heute' siegesfroh, ist nie gleich 'encore', sondern ist immer hoffend: heute endlich bist Du das wahre Buch in einem für die Ewigkeit bestimmten Rahmen[1].
Für 'Buch' heißt es auch 'volume' aus Gründen des Wohlklanges, z. B. 218, 269, 360, 247, 273, ML 56, wie für 'page' 'vélin' eintritt: 139, 12, Ouv, 59; D 212, R 80, V 21, zugleich ein besonderes Wort und eine Kostbarkeit.

Ein schönes Beispiel dieser Tendenz im Sprachgebrauch ist die Ersetzung des Wortes 'Tun' durch ungewohnte, klangschöne Verben: 'opérer' 181 le sortilège qu'opère la Loïe Fuller, 327, ML 44, Z 60, Dipt II. 'accomplir': ist D 201 parallel gesetzt mit 'proférer' als die Mallarméschen Lieblingsverben des Tuns und Sagens: jamais rien accomplir ou proférer qui puisse exactement se copier au théâtre. D 39, 55, 91, 187, 201, 269, 353, ML 41, Ci 20, Ig 59, Aut, R 42; 131, 12; CP, Coup 10. 'produire', beders gern als Reflexiv, ML 18 j'établis que ça ne se produit pas; D 74, 157, 177, 211, 266, 316, 352, 362, 372, ML 22, V 27, 60.
Sakrale Betonung hat die Gruppe der Handlungsverben, wo der Dichter feierlicher Offiziant ist: 'installer' 87, 5 Car j'installe par la science', D 14, 38, 62, 80, 85, 114, 167, 177, 187, 189, 196, 219, 230, 240, 275, 326, 346, R 68, 88. 'instituer': l'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l'Idée: ML 47; D 17, 119, 181, 215, 245, 257, 276, 318, 337, 338, ML 62. 'instaurer': D 117, 213, 222, 239, 306, 308, ML 74[2]

---

bindung mit etwas Geheimnisvollem ist unverkennbar, und hier vielleicht auch etymologisch: das Sakrale; das Wort wird noch einmal verwendet, etwa als 'heiliges Zeichen', ohne mehr Mystik und Geheimnis als Mallarmé immer liebt: D 185 le nom de Danse; lequel est, si l'on veut, hiéroglyphe.
1) 'fer' heißt immer etwas für dauernd und ewig Konstruiertes: 84, 8 Contre le fer épais des portes du tombeau, vgl. auch 56, 12; 30, 6. Zu dem Doppelgebrauch 'grimoire dans un livre', wo das eine das Speziellere, das andere das Weitere ist, vgl. u. a. Sainte, 12 la délicate phalange du doigt.
2) Weniger wichtig sind diese Ersetzungen in anderen Gruppen, wenn z. B. für 'avoir' das gewichtigere 'posséder' steht: 247 le cri possède un écho, oder wenn das gern gebrauchte 'considérer' für einfaches 'sehen' eintritt: 100 Le ciel considérait d'immenses collections de fleurs. Interessant ist auch die preziöse Ersetzung von 'nicht' durch ein ungewohntes 'mal': 84, 9 et l'on ignore mal, auch 17, 15; 139, 14; D 13, 37, 41, 43, 108.

b) Zusammennahme des Ausdrucks in einem Wort: Das schöne Wort als Symbol,

das nur als schönes Wort, durch diesen Vorzug allein, zum Symbolwert gelangt ist, ohne eine Beziehung auf einen tieferen Zusammenhang der Bedeutung. Dieses Zurückbeziehen — im Gegensatz zum vorigen, der Ausdehnung einer geläufigen Vorstellung auf viele schöne Worte — einer Reihe von hohen Vorstellungen auf ein willkürlich gewähltes klangschönes Wort, damit seine Befrachtung mit spekulativem Tiefsinn des Symbols ist ein charakteristischster Zug Mallarméscher Dichtung. Es überrascht bei beiden Tendenzen die Vernachlässigung, die Verachtung der landläufigen Bedeutung, das Wort existiert für den Dichter getrennt vom Sinn, als Körper, den er neu beseelt.

Diese Symbol-Klang-Worte gehören alle erst der späteren Zeit an, der der Wort-Poesie, die die Vers-Poesie ablöst. 'V o l' ist (zufällig in Jugendverse Th) zuerst in Ouv, 29 als 'vols partis'. Hier ist sein dichterischer Wert geschaffen und verbleibt ihm: Aufbruch, Sehnsucht, Ferne schwingt in allen Verwendungen mit: 124, 4 vols qui n'ont pas fui; in Coup 3 un mal à dresser le vol, wird wie D 39 un noble oeuf de cygne tel que n'en jaillira le vol, der Sinn des Aufbruchs durch 'jaillisement' verstärkt; auch D 275 comme un vol recueilli, mais prêt à s'élargir; ganz sinnlich, Flucht der Nymphen 75, 31, und 110, 3 noir vol de chapeaux. Ins sinnlich Unfaßbare wendet sich der 'Flug' des abgeschlagenen Kopfes 69, 11, und des ewigen Dichtungsgeistes P 175; 133, 14 aux noirs vols du blasphème. D 260 vol de la Justice. Aufschwung des Geistes ist 103, 3 Lesquels entre ses fils un autre vol désigne, VC 135 Ci-gît le noble vol humain, ebenso D 361. 'Vol' dient zur Charakterisierung der Poesie: 269 son frémissement de vols, 361 leur vol idéalement de chefs-d'oeuvre, VC 114 vol très haut du vers. 'Vol' bezeichnet den Tanz 176, 182, und durch das Tanzbild hervorgerufen Ci 65 un vol d'âme. Entgegen der Annahme Nobilings (VI, 114), daß das Feuer ein bestimmender Faktor von 'vol' sei, ist 'vol' nur 130, 1 und 134, 8 als Bild der Flamme verwandt, und 130, 1 ist noch, mit extrême, déployer, vers, der Sinn des Aufbruchs vorherrschend. Ins Spielerische, Ornamentale gleiten VC 75, 90, 92.

Jedes dieser symbolhaften Lieblingsworte schafft sich durch seine Intensität im Geiste des Dichters einen Umkreis von Vorstellungen der sich in Verben und Ableitungen ausdrückt: 'voler, envoler' kennzeichnen Tanz und Tänzerin 158, 171, 180, Aufstieg, Heiligung des Kunstwerks 77, 202, 231, des Einzigen Wortes 114,

des Buches 247, 288 l'écrit, envol tacite d'abstraction, Aufstieg zu höherem Sein 247, Befreiung von Drückendem 46, oft nichts anderes als ein 'Flug-gewordenes' Ci 51, Entfliegen in Wind und Nebel R 45, 70. Andrerseits fliegen dem Dichter zu, spielerisch 143, 10, oder umflattern ihn (voleter, voltiger) Möglichkeiten, (90), Namen (168), songerie (V 16), noch VC 112, D 110, R 93, D 355, D 120; 73, 2, Coup 6, Gal Mac 16.

Im Gegensatz zu all diesem kennt der Dichter auch ein statisches 'vol', 227 équilibre momentané à la façon du vol, es tritt als Abstraktum für das Konkretum 'Flügel', des Engels 82, 11, es ist die ungeschehene Möglichkeit, namentlich des Fächers, sein 'vol fermé' (94, 19) immobile (R 40, 41), renoncement au vol (D 153), auch VC 42. Denn der Fächer ist für Mallarmé immer 'aile', so als gäbe es gar kein anderes Wort in der Sprache: VC 41—45, D 265, nrf 91, 5; 93, 4. Bilder des Uebergangs sind etwa 19, 12 Amour ailé d'un éventail, Ci 22 de grands éventails blancs, qui de leur aile, dispersaient . . Tastbarer wirklicher Flügel (D 14, 96, VC 69, 168) ist er doch zugleich immer Ausgang eines dichterischen Bildes, D 181, 182, einer Tänzerin, D 304, 324 von Räumen, peripher VC 85, der Kopf ist der Flügel des Körpers: 112, 4; Flügel der Morgenröte, 50, 2; Ouv, 1. 'Aile', weniger abstrakt als 'vol', verleiht einem Unsinnlichen in der Vorstellung ein sinnliches Dasein, vollbringt eine Art Personifikation von Begriffen: Flügel haben Ig. 45 doute, 122, 5 und V 50 Rêve, D 13 Souvenir. Schließlich wird 'aile' selbst das Personifizierte, in ihm wird ein reines Traumgebild, ein Nichtseiendes, eine Phantasie gefaßt: D 12, es ist ein Gestaltgewordenes Irgendetwas D 25; D 59 aile déchue; 115 aile lyrique symbolisiert Tennyson; 'aile' gibt Unanschaubarem einen Halt in der Vorstellung, es ist eine Art dichterische Konkretisierung 137, 351, 365, VC 112. 'Aile' ist das Prinzip der Ausstrahlung und Verbreitung von Geistigem 138, 7 A propager de l'aile un frisson familier, 103, 14 A prompte irradier ainsi qu'aile l'esprit, ebenso VC 121. Es ist das Prinzip, das Ungenannte der Poesie 225, VC 126 l'aile qui lui dicte ses vers, D 90 (Rimbaud) un enfant trop précocement touché et impétueusement par l'aile littéraire; das poetische Prinzip ist P 175 l'éternel coup d'aile, die höchste Möglichkeit der Sprache 289 les abrupts, hauts jeux d'aile, und D 120, ML 65.

'aile' hat endlich denselben Aufbruchswert wie 'vol': 174 (vom Tanzbild der 'Deux pigeons') La danse est ailes, il s'agit d'oiseaux et des départs en l'à-jamais; 124, 2 avec un coup d'aile ivre; schon 27, 29 ist 'aile' das Flucht-Instrument des vom Leben Verfolgten. Und Coup 3 sous une inclinaison . . d'aile . . plane désespérément

ist 'aile' das was zur Erhöhung des 'vol' strebt den es nicht erreicht, ein leitmotivischer Vorklang des verzweifelten Falles im Haupt-Thema dieses Gedichtes.

Bei dem dritten der Symbol-gewordenen Monosyllaba, 'p l i', kann man die Eigenart Mallarméscher Wortbeseelung besonders deutlich erkennen. Fast alle Worte, die später einen ganzen Kosmos von Traum und Ahnung in sich schließen, haben ihre Wurzel in der Bildungszeit des reifen Dichters, der Uebergangszeit der Ouverture und Igitur. Hier werden sie im ersten Glück des Findens immer wieder aufgenommen und von neuem bespiegelt[1]. Daraus erklärt sich vielleicht, daß Mallarmé diese, Igitur und Ouverture, nicht veröffentlichte, es ist das erste Tasten und Wiederholen, und dabei seltsam neu und packend wie Igitur, einer neuen Methode, während später jedes zum Besitz gewordene Wort in Einmaligkeit alle Horizonte und Hintergründe einschließt. Ich stimme Thibaudet (D 226) nicht zu, der Mallarmés Wort-Aesthetik 'hugolienne' nennt. Das Symbolwort Mallarmés w i r d geschaffen, entsteht in der Verwendung, ist ein Inwärtsgekehrtes, ein Raum, während Hugo auf existierende Worte hinausprojiziert, daher seine Vorliebe für Eigennamen[2], die Mallarmé verachtet, für Hugo ist alles Eigenname, Gewand das er umhängt, Mallarmé schafft Welten im Wort, Mikrokosmen.

'Pli', das nicht in dem gleichen Maße wie die beiden anderen Abstraktion und Symbolhaftigkeit annimmt, ist in fast allen Verwendungen in Ouverture vorgegeben. Pli ist das stehende Wort für Gewand, P 98 formes aux plis blancs für 'white robed forms', P 81, D 37, 43, 176, 305, 236, R 30, 38, 53, hier fast überall ist 'Gewand' noch im Untersinn angedeutet; doch 'pli' ist sich selbst genug: 201 gisant aux sommaires plis de la tragédie française; D 67, un vent d'illusion engouffré dans les plis visibles, gibt das beliebte 'visible' etwas konkretisierend Abhebendes, wie 102, 3

Comme furtive d'elle et visible je sens
Que se dévêt pli selon pli la pierre veuve;

'visible' gestaltet das Gewand, das in 'dévêt' dargestellt wird: Falte auf Falte fällt ab von dem Stein, nämlich des Frühschattens als Wirkung der 'aube', die v. 10 genannt ist, der Stein entkleidet sich vom Dunkel ins Licht.

Ein zweites ist die Faltung der teuren Innendekoration: der Ta-

1) Darum habe ich von Ig. selten alle Belegstellen aufgeführt, nie die der 'Scolies'.
2) vgl. Charles Péguy: Victor Marie, comte Hugo.

pisserie Ouv, 23, schon Gal. Mac, V 55, 138, 2, D 257, VC 181; und eine schwarze Decke, verstärkt durch das lastende 'opprime', wird hervorgerufen 136, 7

opprime de maints
Nubiles plis l'astre mûri des lendemains,

etwas Zudeckendes wie ein vor der Weihung verhülltes Mal. Ouv, 61, D 278 ist 'pli' auf die Buchseite übertragen (s. unten reployer).

Abstrakt gewendet ist scheinbar Ouv, 41 plis jaunes de la pensée, doch es steht immer im Hintergrund, wie hier 'toile', eine Vorstellung, die 'pli' gleichsam rechtfertigt, die Verbindung mit der konkreten Welt aufrecht erhält, es nicht ins Abstrakte entweichen läßt: D 183 sind Sätze 'par vivants plis', doch dahinter steht das behandelte Thema das 'vierge comme les mousselines' ist; ebenso 362, und Zola 29 wird die Erzählung 'étoffé' genannt; Zola 61 ist das Kunstwerk 'tissu', wie D 146 'pli d'un tissu d'accords'. 'Pli' ist ein Gesichtszug Ci 20, D 82; und 94, 16 der gefaltete Fächer: Au fond de l'unanime pli.

Der verbale Umkreis von 'pli' ist größer als der von 'vol', da es stärker in der Dinglichkeits-Sphäre verharrt, weniger gereinigt, einmaliges Symbol geworden und damit der Wirklichkeit entflohen ist als jenes; doch auch aus anderen Gründen: 'éployer' hat für sich die Seltenheit und den Reiz, das spezialisierte Wort in allgemeinerem Sinne zu gebrauchen: 11, 4 (erst seit der zweiten Fassung von 1884, also nicht vor Ouverture zurückgehend), 68, 6 s'éployer des ténèbres, 157,11, D 353, D 303 éploi.

'déployer' leistet Mallarmés Vorliebe für Prunk und Fest Vorschub: D 25 (déplier), 72, 141, 190, 218, 307, 348, V 10, R 85; es steht besonders gern für Kleider und Stoffe: 180, VC 85, R 42; Haar: 130, 2, D 6, VC 57, Lippen VC 12, Fächer 265, VC 44 (reployer), etwas Undingliches D 44, ML 19, 83, und vor allem das Buch VC 171, 81, 6 (se déplie) oder ein Papier mit Versen: V 25, R 90, VC 44, D 274: le pliage . . est un indice, quasi religieux. Hierfür steht auch mit Vorliebe 'reployer' 278 reploiement vierge du livre, 275, 287, 231; 'reployer' ist immer ein geistiges Prinzip (vgl. das vergeistigende 're-' Mallarmés, z. B. auch im Faun): 310, 199, Coup 4 en reployer la division; es hat wohl etwas von Verzicht und sich-Neigen in sich und schwingt sich daher höher als die anderen 'Faltungen': D 356; besonders gern mit 'aile': V 50 taciturne reploiement sépulcral de l'aile des rêves, wie 'ployer' in 122, 4 le Rêve . . a ployé son aile . . en moi, VC 135.

Die nicht zu überbietende Spitze der Zusammennahme vielfacher Bedeutung in einem schönen Wort ist das Mallarmésche 's e l o n'. Es ist an sich kein Symbol, doch durch seinen inneren Drang sich überall dahin zu setzen, wo des Dichters innerstes Verhalten zu den Dingen nach einem Ausdruck sucht, symbolhaft für diesen. Es ist d a s Verhältniswort Mallarmés und ein Beispiel, wie der Dichter durch die Ueberbetonung und Ueberladung des einzelnen Wortes zu einer Unbestimmtheit der Beziehungen, der Verhaltungen gelangt, die im nächsten Absatz besprochen wird. Es ist daher unnütz und aussichtslos, die genaue Bedeutung von 'selon' in jedem Einzelfalle feststellen zu wollen, wie Nobiling es etwa wünscht (VI, 115). Das Verständnis macht kaum je Schwierigkeiten, da 'selon' nie einen Geschmack seiner Grundbedeutung verliert, und noch einmal muß betont werden, daß der dichterische Wert, das absichtlich Dichterische, hier absichtlich Ungewisse, Pikante, Wortfreudige und Beziehungsvernachlässigende der Beziehung nicht völlig verdrängt werden darf durch ein zu peinliches Verstehenwollen des Kunstwerkes. Dennoch sind hier alle Beispiele zusammengestellt und wenigstens die poetischen einer gewissen Einteilung der Bedeutungs-Nüance unterworfen.

Das Wort taucht spät auf, es ist ein Wort allein des reifen Mallarmé, der erste Versuch, der später wieder zurückgenommen wird, ist in der unten zitierten 1. Fassung von Don du Poème von 1865. Im Faun ist es nicht, in Hérod. einmal, v. 97

> Qui parles d'un mortel! selon qui . . .
> Sortirait le frisson blanc de ma nudité

(George: auf dessen Wink). Hier ist es noch hart, in seiner ganzen logischen Starrheit verwendet, es geht noch nicht über das Logische hinaus, und doch ist es in einer seltsamen Weise gebraucht die das Begreifen erschwert, es hat noch nicht die Geschmeidigkeit des All-Beziehungswortes erreicht wie später; ebensowenig Ouv, 45 und 83, auch in Ig ist es noch ganz das 'selon' der rationalistisch-logischen Beziehung: p. 36 il aura parlé selon l'absolu; solche Beziehung, die dem gewöhnlichen Gebrauch nahesteht hat es auch z. B. 70, 25 Mais selon un baptême Illuminée, 99, 11 selon quelque apparence, VC 105.

Später erringt es in der Poesie eine unerhörte Geschmeidigkeit, seine Schlüpfrigkeit und Ungreifbarkeit ist gerade sein poetischer Wert; in jener späten Poesie der einzelnen Worte, die doch durch ein Unfaßbares in einer All-Verwobenheit untereinander stehen, ist 'selon' in etwas ein Faßbares dieses Unfaßbaren.

Am häufigsten neigt sich 'selon' einem Mallarméschen 'avec' zu: in Don du Poème, v. 12 steht es als erste Fassung (Thérive

296) für

Avec le doigt fané presseras-tu le sein;

81, 8 in genau ausgewogener Entsprechung

Jadis avec flûte et mandore

zu:

Jadis selon vêpre et complie.

So kann man interpretieren 129, 10

un or

Agonise, selon peut-être le décor

als: mit dem Dekor, es bringt den Dekor hervor; auch etwa: 97, 10 Selon mes quelques doigts perclus.

Es handelt sich in allen diesen Beispielen um die Bedeutung der identischen Begleitung, es ist eine Bestimmung und Bestimmtheit die von einem Ding auf ein ihm irgendwie zugeordnetes ausgeübt wird, eine ausgelöste Folge, eine Mitbewegung: 134, 8 Dont le vol selon le réverbère découche. 'Selon' kann sich der Bedeutung aller Präpositionen zuneigen, immer unter Beibehaltung eines besonderen Gesichtswinkels der in ihm wahrgenommen ist: 'aus': 151, 13

Selon nul ventre que le sien
Filial on aurait pu naître

Situierung: in der Zeit: 81, 8

Jadis selon vêpre et complie

im Raum: Coup 11

Selon telle obliquité par telle décivité

Abfolge: 102, 4 pli selon pli, Falte auf Falte. Das Herkommen von, das passivische Beeinflußt-Sein: Poe 23: l'air parfumé selon un encensoir, für: perfumed from an unseen censer.

In der Prosa erreicht es diese Freiheit und Schmiegsamkeit seltener, bleibt immer stärker seiner ursprünglichen Bedeutung verhaftet (z. B. selon moi: Poe 175, 180, Huret 59, D 241, ML 73). Hier ist besonders die ungeheure Zahl der 'selon' auffallend, die Mallarmés Prosa zum großen Teil ihren Eindruck des Unfaßbaren, dem hilflosen Leser Entgleitenden, eines gewissen Unwirklichen, in einer sehr geistigen Beziehung, geben. Und es ist nicht zu vergessen, daß der Dichter gerade die intellektualistischste unter allen Präpositionen des Französischen zu seinem Liebling erwählt hat, und daß dieses 'selon' in der Prosa lange nicht so viel von seiner intellektualistischen Schärfe und Seltsamkeit verloren hat wie in der Poesie — wo es vielleicht mehr ein schönes Wort geworden ist —, sondern den spintisierenden, intellektualistischen Mallarmé sehr charakteristisch andeutet. Es ist verwendet: nrf

162, Monval 660, CP; D 21, 30, 51, 55, 59, 69, 71, 79, 86, 87, 94, 99, 113, 120, 121, 127, 130, 132, 136, 137, 144, 155, 159, 166, 167, 171, 172, 173, 174, 177, 181, 189, 191, 192, 196, 197, 199, 200, 203, 207, 212, 215, 217, 227, 237, 238, 239, 240, 250, 255, 257, 266, 267, 272, 278, 291, 296, 298, 301, 304, 310, 331, 335, 336, 340, 345, 353, 355, 359, 361, 362, 372; ML 34, 40, 41, 53, 56, 65, 74; V 12, 51, 52, 61, 67; VC 163, 171; Ci 54, 70, 75, 100; TO 207, 209; R 40, 50, 57, 59, 103; Dipt. II.

Nobiling (VI, 115) weist auf den häufigen Gebrauch bei Thibaudet hin; auch Royère, Ghil verwenden 'selon' häufig, es ist das stärkste Stilzeichen, das Zeichen des Stils unter dem man Mallarmé zu fassen meint, und jeder Forscher und Deuter wird davon ergriffen, sodaß wir Deutschen nur bedauern, daß wir dies in einer fremden Sprache nicht nachahmen können.

c) Wie sehr die Bevorzugung der eben behandelten Worte vom rein Sensuell-Künstlerischen, also hier dem Klangwert, bestimmt wird, zeigt eine Gruppe von Klangverbindungen, aus denen Reihen von Worten hervorgehen, die mit Vorliebe und doch ohne logischen Grund verwendet werden. Ich glaube, eine solche Verbindung ist die Vokalfolge é-a, die eine Fülle von Lieblingsworten aus sich entläßt: z. B. 'ébat': 158, 7 ce très blanc ébat; 144, 7 écumait toujours en ébats; 138, 5 Notre si vieil ébat; Coup 5 né d'un ébat; 37, 11; 77, 74; in der Prosa: D 43, 261, 267, 268, 289, ML 64, V 62. Diese Worte haben ihren Sinn und ihren Platz ebenfalls im logischen Aufbau der Sprache des Dichters ('ébat' etwa bei 'bond', 'sursaut' im V. Kap); doch gewiß rührt aus dem Gesetz der Klangschönheit ein Teil der ungeheuren Häufigkeit von 'éclat', der Vorliebe für épars, éclater, émaner, échapper, épandre.

Daß dieses Gesetz wirklich besteht, dafür sind Beweis die Monosyllaba auf '-u', besonders Partizipia Perfecti: tû, s. Kap. IV; chu: 133, 12; 146, 6; D 357, 359; bu: 63, 84; 132, 7; 148, 6; D 33, 89[1]; dû: 75, 41; 116, 1; D 114, Z 47, R 47, 82; mû: D 29, 215, ML 74, Ci 84, R 89; su: D 148, 181, 203, 251, 267, 306, ML 33, R 71. Ein Zufall hat uns, Ig. 15, eine Seite bewahrt mit Klang-Experimenten Mallarmés, darunter ein Beispiel auf -u. Die Klangsuche[2] ist entscheidender Faktor in der Wahl vieler Worte, im

1) Vielleicht ist die Vorliebe für die Verben 'choir', 'boire' im Partizipium entsprungen.

2) vgl. Klangspielereien wie Ig 59: Le Cornet est la Corne de licorne, — d'unicorne, das zur Wiederverwendung von 'licorne', 129, 11 führt, oder die auch in der Prosa so häufigen Alliterationen, z. B. 178, 179, 182, 190, 244, 309, 364, Ci 33, 55, V 61, 73, ML 38.

folgenden gebe ich eine Liste von Worten, die nur der Vorzug ihres Körpers zum Lieblingswort gemacht hat, die keinen tieferen Halt im Gefüge des Dichters besitzen[1]. Diese hat er aus der Sprache genommen oder sie geschaffen nur des Dichterischen wegen, Spielarten wie Archaismen, Latinismen, Neologismen scheinen mir keinen eigenen Wert zu besitzen, sie sind nur Hilfsmittel zur Erreichung des Schönen.

Doch lassen sich diese Worte in gewisse Gruppen reihen:

1. Allgemeines dichterisches Gut sind z. B.: 'ardent' 45, 6; 78, 85; 84, 12; 98, 1; 'délice' 64, 98; 77, 75; 93, 2; 127, 9; D 38, 134, Ci 71; 'désir' 79, 98; 85, 39; 89, 29; 122, 2; 130, 2; D 61; 'désastre' (vgl. Th 235) 28, 4; 85, 42; 133, 12; vgl. V 45, D 169; 'destin' 13, 24; 18, 1; Hér, 68, 85; 85, 36; Coup 4[2]; 'glaive' 12, 14; 42, 34; 132, 2; Auriaut I, 3, D 173. 'siècle' 56, 13; 63, 95; Ouv, 21; 123, 11; 132, 3; vgl. D 5, 56, 78, 105, 108, 124, 148.

2. Persönlich als besonders schön empfunden: ein Musterbeispiel ist 'p i r e', das plötzlich als rein poetischer Wert entdeckt wird und eine Zeitlang eine Rolle spielt, 112, 3; 113, 4; 117, 12; vgl. Coup 9, V 70, VC 49. 'Sibyllin', 63, 96; 51, 3; Ouv, 25; 139, 14. Oft verbindet sich damit eine sonst nicht faßbare Vorliebe für eine Vorstellung, die wohl nur durch das Wort herbeigeführt wird: z. B. 'traîner'[3], 24, 10; 25, 5; 56, 13; 157, 12; 'rouler' 29, 14; 42, 33; 46, 9; 123, 13; 136, 1; Coup 11; 'creux' 37, 12; 75, 26; 151, 11; D 39, 'creuser' 31, 10; 32, 2; 34, 5; vgl. D 54, 154, ML 63; 'trou' 41, 16; 58, 48; 152, 5; 155, 11; vgl. D 54, 154; 'morsure' 12,9; 31, 11; 75, 40; 153, 10; 'vêtir', 87, 4; VC 135; 125, 24 und 'dévêtir' 102, 4; 156, 8; vgl. D 23, 119, 171, Aut. 8.

3. Alte und selten klingende Worte: 'choir' (s. o.) VC 105, Coup 9, D 68, 84, 120, 159, 303, 325, 364, Ci 38, 52, VC 64, 86, die klangliche Vorliebe dehnt sich auf das Kompositum aus, 208, 300, 362, Ci 18, 36, vgl. auch 'chute', Ig 40, D 7, 13, 171, 184, 288,

1) wie z. B. das einmalige (128, 5) 'ptyx', von dem Wyzewa (Figaro) sagt, es sei 'purement euphorique et dépourvu de sens'.
2) auch 'fatal', Hér, 14, 94; 83, 1; 122, 1; D 22, 15, 61, 91, 100, 247, Ci 54, P 165; D 55, 98, 134, 166. 'fantôme' Ouv, 29; 125, 12, Coup 5; V 5, D 9, 92, 180, 186, 198, 202, 220, 266, 331, V 77, Ci 4, VC 171. 'démon', Coup 5; 27, 1; 59, 56; D 84, 123, 170, V 68. 'nécessaire' 147, 9; Ig 38, 60; D 20, 50, 112, 122, 192, 216, 272, 290, 323, 351, V 16, 52.
3) vgl. 'g l i s s e r' 16, 4; 77, 76; D 12, 42, 137, 174, 227, 288, ML 50, V 70 auch 'd é c h i r e r', 98, 2; 113, 11; 117, 13; 124, 2; D 8, 25, 50, 146, 175, 204, 224, 244, 288, Ci 66. 'exhaler', Jugend Thib, Jugend: Manuscrit Autogr., 21, 11, 74, 18, 84, 17; D 181, 184, 220, V 54, Ci 4, 19, 42; 'tarir' 77, 73; 137, 13; Ouv 14; VC 103, 154; D 59, 75, 118, 184. Vgl. auch 'figurer' 18, 4, 74, 9, 127, 14, D 23, 42, 55, 214, 298, 356, V 55.

309. Ein besonders schönes Beispiel hierfür ist 'clore' ML 74, V 49; D 51, 98, 108, dessen poetischer Ursprung 'clos' ist, 18, 7; 57, 29; 65, 120; 76, 50; Coup 9, D 39, 112, 125, 274, VC 107, ML 35, und das sich ausdehnt auf 'exclure' 97, 9; 143, 11; D 38, 22, 331, 361, P 175, VC 97, V 21, CP; 'exclus' D 52, 141, 268, 'inclus' D 21, 54, 148, 180, 245, 285, 289, V 66, 'enclore' V 76, 'éclosion' 182, ML 43, R 71, 80.
Dies ist ein Musterbeispiel dafür, wie manche Worte in die dichterische Sprache gelangen. Vgl. noch: 'ouïr', 90, 45; 96, 3; 98, 4; 116, 7; D 80; 'gît', gisant, 42, 26; 86, 55; D 201, 243, 276, 318, ML 63, V 9; 'sied' VC 65, 67, 90, ML 65, Aut 8, D 27, R 39, 55, 47, 57, 95. Und vgl. einzelne wie guivre, 159, 12; D 9; 'ire' VC 120, 'us' R 40, 'dol' 105, 'énamouré' 174. Manche dieser gehören bereits zu den

4. Worten mit einer intellektualistischen Nüance: Das ist der Kern der Sprache dieses Dichters, wunderschöne Wortkörper, die doch vom Intellekt her bestimmt sind. Darum sind für Mallarmé so bezeichnend Worte wie: 'considérable' (Th 235), 153, 12; D 55, 71, 81, 100, 115, 163, 171, 278, 311, ML 38, V 52, 69; 'insolite' 123, 10, Ouv, 49, D 39, 62, 115, R 76; 'indubitable', 122, 4, D 14; 'introduire' 154, 1, D 34, 50, Ci 36; 'présomptueux' 126, 7, D 192, 'abandon' 146, 4 Ouv, 11, D 90, 220, V 53 u. a. In der Prosa z. B. 'laps' (Th) D 61, 73, 338, 351, V 69, P 160; 'insinuer' D 45, 145, 166, 231, 266, 337, 318, 97, ML 62, V 68, Ci 23, 31; 'intrus' D 46, 49, 99, 136, 181, 194, 198, 222, 288, 297, 342, ML 20, V 55; 'incontinent' D 68, 189, 267, ML 44; 'éperdu' Coup 7, D 174, 182, V 18, 70, Ci 14, 83, VC 164, R 60; D 85, 365, ML 45, 159, 11; 'sis' D 113, 226, 356, ML 67, V 15, VC 22; 'abscons' D 43, 162, 284, V 71; 'ballabile', D 172, 207; 'émoi' 78, 88, VC 41, 44, 74, 170, D 180, 278, 256, R 87. Hierher gehört auch 'nitidité', D 136 (Rauh, 34) und manche andere noch.

B) Die Situierung und Beziehung

3. Unbestimmtheit

a) Ausweitung, Auflösung ins Unbestimmte als Wortkategorie

Ausbreitung ins Weite, Lösung ins Unbegrenzte bis zum gänzlichen Sich-Verlieren, die ungewisse verstreute Verteilung in der Welt sind ein Bezirk von Mallarmés Lebensgefühl das in einer Reihe von Lieblingsverben zum Ausdruck kommt. Die bedeutsamsten

Beispiele weist 'élargir' auf: 310 élargissement du lieu par vibrations jusqu'à l'infini, 76 l'évanouissement tardif, jusqu'à l'espace élargi, du timbre annonciateur, ML 52 la face alternative ici élargie vers l'obscur, und V 60, D 144, 182, 204, 275, 305, 373, ML 68, Ci 13, VC 169. Durch 'jusqu'à' wird hier häufig die ganze umspannte Weite angedeutet, die Grenzen werden gezeigt, aber so fern wie möglich voneinander gerückt, sodaß der Zwischenraum ins Ungewisse, Unendliche wächst: z. B. D 34 répercuté jusqu'à vous, 145, 13

Son chant réfléte jusqu'au
Sourire du pâle Vasco,

oder D 142 pour traduire le fugace et le soudain jusqu'à l'Idée, Coup 9. In Sätzen wie D 203 souci de parer jusqu'à une surprise de geste ou de cri, ML 22 pour satisfaire jusqu'à la curiosité, wird eine Handlung gleichsam gespannt, ausgelängt, und zwischen dem Tun und dem in die Ferne gerückten Ziel des Tuns breitet sich ein weites Feld von Möglichkeiten in das alles Ahnen und Träumen einfließen kann. Dieses der Ahnung, dem Unbestimmten wegbereitende jusqu'à ist außerordentlich häufig: 27, 34, 97, 10, 109, VIII, 113, 12, 139, 11; D 31, 42, 52, 63, 84, 92, 97, 111, usf., ML 22, 31, 42, 45, VC 169. Hierher gehören auch: 's'étaler': 88, 23

Toute fleur s'étalait plus large,

81, 5, D 36, 59; 'épanouir' bezieht sich meist auf Dinge des Kunstwerks, den Vers, das Buch: D 91, 121, 148, 226, 276, ML 34, 77, V 21, Aub. 35, 41, oder, peripher, auf geliebte Gegenstände: D 179, VC 114, Ci 6, 13, 38, R 60, 84. Diese Verwendungen haben eine Verwandtschaft mit 'déployer' und berühren sich mit den Worten des Festes.
Die Zerstreuung im unbestimmten Raum stellt das über alles geliebte 'épars' dar: 84, 20

Mais le blason de deuil épars sur de vains murs;

gegenständlich und geradezu malend sind auch: 103, 11 avec la promenade éparse de maint cygne, 110, 6; 133, 14; 155, 12; D 49, 212, 331, 361; VC 85, Ci 14, 38, 50, R 70, 106, Dipt. II; auf Abstraktes bezogen: 39 la vierge absence éparse en cette solitude, 42, 227, 245, 275, VC 50; allgemeiner bedeutet es die Weite: Poe 24 les Cieux sur nous épars (that bends above us), hat den Sinn von Allgegenwart, Ueberallsein: D 157, l'éparse beauté générale, V 10 la divinité éparse; der Traum, der sich ausweitet, die Flügel ausspannt und überall ist: 59, 51 J'ai de mon rêve épars connu la nudité, ebenso die Liebe: Z 52 L'amour divers et si

épars; vgl. D 96, 184, ML 44. Und im Gegensatz hierzu hat es an einigen Stellen einen unbedingt nachteiligen Sinn: D 181 visions sitôt éparses que sues, D 1 ceux (livres) épars et privés d'architecture, auch Coup 9: autrement qu'hallucination éparse d'agonié; es ist das, was nicht zusammen gehalten wird, in kein Gebäude des Gedankens eintritt.

'Vague', das landläufige Wort, hat Mallarmé in der Poesie seltener verwendet: 84, 24 Hôte de son linceul vague, 30, 7; 78, 90; in der Prosa mit poetischem Sinn: 109 se dissémine en l'ombre et le vague, D 22, 74, 80, 103, 116, ML 53, allgemeiner 38, 54, 319, ML 32. Später meist in dem Sinne der kunsttheoretischen Forderung wie 143, 14 Ta vague littérature, V 9 écrire als 'très vague pratique', 230, 259, 267, 301. Und, wie das Unbestimmte für Mallarmé das Allgemeine, Ueberindividuelle, Abstrakte wird (s. unten zu 'quoi') zeigt z. B. 362 et les voir selon l'éternité, abstraits, généraux, vagues.

Die Verben der Auflösung sind: 's'évanouir' faßt man sehr schön in 76, 49

> Evanouir du songe ordinaire . .
> Une sonore vaine et monotone ligne,

es liegt zugrunde die Auflösung in ein Ungewisses, in einen Zustand höherer Sonderung, das Materielle vergeht, das Wesentliche bleibt geläutert über; so D 96 ne laisse de tout évanouissement voir que pureté éparse et diamant, 135, 165, 216, 259, 280; 76, Ig. 54. Es ist das Bild des Todes für die untergehende Sonne: 127, 10; D 7, VC 122, für Menschen 85, 40; D 114, mit dem Nebensinn des Aufgehens in ein höheres Sein, außer in den Randgebieten des Dichters; R 62, Ci 21. Dort wird es gangbare Münze der dichterischen Umgangssprache als 'verschwinden, entschwinden' VC 168, 149, Ci 66, 86, 74, R 51. 'zu Nichts werden' D 345, V 71, Z 54, sich auflösen als Lichteffekt D 44, VC 50.

Diesen Sinn der Verflüchtigung des Dings als Materie zum Zweck eines höheren, allgemeineren Seins haben alle diese Verben: 'évaporer': D 120 die Musik 'les (de naturels paysages) évapore et les renoue, flottants, dans un état supérieur'; Moréas 182: la page où s'évapore votre mélodie écrite, ML 67, Coup 8, D 24, 331, R 68. 'disperser': 246 la dispersion volatile soit l'esprit, 110, 135, 182, 322, 355, CP, Coup 10, nrf 74, 19. 'dissoudre': Ig 50 je vais me dissoudre en moi, Coup 10 du vague en quoi toute réalité se dissout, D 72, 75, 111, 182, 240.

Und schließlich, wo der Akzent stärker auf dem völlig Ungewissen des Endes liegt, dem Nichts, doch immer mit dem Klang des Eingehens in Höheres: 'effacer': D 240 Ce volontaire

effacement extérieur qui particularise notre façon, und D 169, V 49; D 46, 75, 95, 177, 229, 241, 275, 301, 306, 316, 351, 371, VC 43. 'effacer' versinnbildlicht die bescheidene, zurücktretende Persönlichkeit des Dichters, wie sie in 'consentir' (Kap. V) z. B. offenbar wird. 'd i s p a r a î t r e': 250 de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, 246 l'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, D 77, 85, V 72, 76, Ig. 39, 54, nrf 20, 8, Coup 5.

b) Verallgemeinerung, Unbestimmtheit der Beziehungen.

Die Untersuchung der Tendenz zur Unbestimmtheit im Wortausdruck hat ergeben, daß der letzte Antrieb fast überall der Wille zur Hinweisung in höhere Allgemeinheit ist. Ebenso, meine ich, verhält es sich mit der Unbestimmtheit der Beziehung und Situierung, auf die Spitzer für den Symbolismus überhaupt aufmerksam macht. Das Spezielle tritt hier zurück, das Einzelne ist unwichtig, das was zu fixieren wesentlich ist liegt auf einem allgemeineren höheren Plan, dem der Idee.

Im Relativ-Verhältnis hat Mallarmé für die allgemeine Beziehung ein eigenes Wort geschaffen 'q u o i', das auf Dinge und Personen angewandt sie dem Einzelfall entzieht, indem es sie neutralisiert und selbst immer unverändert das eine Wort bleibt: V 19 la page sur quoi on écrit; D 94 l'éclat unique en quoi par profession irradie l'indemne esprit du Poète, 143 vous avez à subir un sortilège pour l'accomplissement de quoi . . VC 57 du ciel à quoi je fais rêver. Es ist die Beziehung seiner späten Prosa: D 37, 62, 74, 99, 106, 120, 121, 156, 161, 169, 175, 191, 193, 202, 218, 220, 224, 226, 227, 238, 242, 245, 285, 286, 298, 304, 311, 349, 354, Ig 38, ML 35, 40, 42, V 26, 46, R 29, 73, Ci 81, Coup 10.

'Quoi' ist kein dichterisches Wort — in der Poesie nur einmal: 60, 62 —, es kann nicht aus dem Bedürfnis entstanden sein nach dichterischer Vereinfachung und Verunklarung der Beziehung wie 'o ù'. 'où' ist kein absichtlich das Sprachgefühl vergewaltigendes Unbestimmtmachen, kein hartes intellektualistisches Wort, vielmehr ist es das Beziehungswort des Sich-gehen-lassens, des Hinübergleitens, der zwanglosen Verknüpfung, von einsilbiger Leichtigkeit und von Horizontenreichtum, und damit dichterisch schlechthin. Es ist von Anfang an in allen Gedichten: 24, 1

Mon âme vers ton front où rêve, o calme soeur

89, 38 à cette heure où nous nous taisons, ein Aufzählen ist unnötig; es dringt von hier in die Prosa: D 21 sans voisins où verser des réflexions, kaum aus der Entsprechung zu 'quoi'.

Poetischer Natur ist auch die Unbestimmtheit der Präpositionen; daß eine Beziehung überhaupt besteht zwischen den eigenlebigen Worten ist wesentlich, und nicht das logische Verhältnis, sondern die Richtung wird angezeigt: die logischste und schärfste Präposition der gewöhnlichen Sprache, 'selon', wird zu einem allgemeinen Beziehungswort gedrängt. Daher kann eine Präposition für die andere eintreten in der Bedeutung, und der Wert als Wort, als Körper, wird sogar bis auf die Präpositionen ausgedehnt. Mit den anderen Symbolisten hat Mallarmé gemeinsam (vgl. Spitzer) 'p a r m i', das eine ungewisse Umgebung, einen unbestimmten Standort in der ringsum angedeuteten Umgebung gibt: 137, 11

Verlaine, il est caché parmi l'herbe.

es steht vor allem als Auflockerung von 'in': z. B. 125, 14 parmi l'exil inutile, Poe 79, D 42, 83, VC 71, sogar bei Abstrakten D 27, 44, nrf 90, 44. 'Parmi' findet sich besonders in den dem Stil der anderen Symbolisten nächststehenden Jugendgedichten: 26, 15; 35, 25; 43, 3; Hér., 70, 104, 128, 133; Faun, 70, 101.
'V e r s' hat dieselbe Rolle, das Ungewisse liegt hier in der Zielsetzung; es löst den gewissen Zweck auf: D 17 tu vins probablement au monde vers cela, Poe 59 for which my soul did pine als 'vers quoi . .' Die Erreichung des Zieles ist hier unbestimmt, es ist nur Gerichtet-Sein. 'Vers' ist häufiger in den letzten Versen als 'parmi': 151,12

Telle que vers quelque fenêtres,

130, 4; 131, 11; Coup 5, 11; doch besonders in den Jugendversen 25, 3; 41, 21; 42, 28; Hér., 54, 101, 111, Faune, 93, Toast, 15.
Eine poetische Wirkung ins Unbestimmte hat meiner Meinung bei Mallarmé der P l u r a l in Fällen wie: Faune, 3, Assoupi de sommeils touffus, im Faun besonders gern: v. 15, 24, 82, es hängt hier wohl mit dem Flimmern des Impressionistisch-Bildhaften zusammen; vgl. auch 112, 4; 139, 12, jugendlich 29, 14; 30, 5, Abstrakta 158, 5, D 27. Doch auch hier ist ein Erheben durch das Unbestimmte ins Allgemeine zu beobachten: 136, 7

l'astre mûri des lendemains,

es gilt nicht nur für den einen Fall, Verlaine, sondern immer, vgl. etwa 153, 14: le cri des Gloires.
Vornehmlich den Charakter der Erhöhung in ein hinter den Dingen liegendes Allgemeines haben die fast durchweg der späteren bewußteren Zeit angehörigen I n d e f i n i t a (vgl. Spitzer 326 ff.) 114, 1 Quelconque une solitude, weist von der Einzel-Erscheinung weg auf einen ideellen, nicht einmaligen Wert; auch Coup 10, V 19,

Z 46. Coup 7 quiconque/prince amer de l'écueil, hat dieselbe Rolle, findet sich häufig in der Prosa: z. B. D 78, V 14, 54, ML 64.
Die dem Dichter eigenste Art der Entwertung des Einzelnen ist die Verwendung von 'quelque' in allen späteren Gedichten: 157, 10 quelque perdition haute, 134, 3 quelque idole Anubis; ebenso in der Prosa[1]. 'Quelque' erhält geradezu die Rolle eines Artikels, eines dritten Artikels der ideellen Allgemeinheit. Daß dieser dem Dichter ein Bedürfnis ist, zeigen einige seltsame Verwendungen von 'un', z. B. 131, 9 Une nudité de héros, 144, 2 Outre une Inde splendide et trouble.

Die gleiche Tendenz haben: 'maint': 128, 3 Maint rêve vespéral, 114, 7 Dont maint ciel se bariole. Es hat nicht die Aufgabe, den Plural zu ersetzen, um den Singular als Wort rein zu erhalten (Th. 232), denn es tritt ebenso gern zum Plural: 88, 11; 136, 6, sein Sinn ist bei allen diesen Worten das Wissen um ein höheres Sein über dem Einzelnen. Natürlich kommt der Wert des seltenen Wortes hinzu: 73, 5; 103, 11; 9, 4; 146, 6.

'Tel' ist das dem Artikel 'quelque' parallele Demonstrativum des Dichters: 122, 2 Tel vieux Rêve; und man kann feststellen, daß in manchen dem Allgemeinen besonders zugewandten Gedichten diese Worte gehäuft auftreten, wie in dem angeführten Petit Air I: v. 11 Tel fugace oiseau, und besonders in dem ganz einer Idee dienenden Coup, p. 11. 'Tel' kann rein die Funktion eines 'allgemeinen' Artikels annehmen, indem das Demonstrative völlig zurücktritt: 102, 1 Sans que tel souffle l'émeuve; D 78 tel accomodement fastueux. 'Tel' kann die Ueberleitung zu einem Vergleich herstellen: 9, 3 Telle loin se noie une troupe, z. B. auch 23, 6; 26, 10; Ci 63. Es dient schließlich mit Vorliebe als eine Zusammenfassung in einem Allgemeinen nach einer detaillierten Aufzählung: 84, 16

Magnifique, total et solitaire, tel,

z. B. 92, 13; V 23, 70, D 104, Z 32, Ci 4.
'Cela' wird ebenso verwendet als eine Zusammenfassung in unbestimmte Einheit, als eine Neutralisierung ins Allgemeine (vgl. quoi): D 346 Péremptoire, certain et immédiat, cela, oder vorausgestellt 157, 9 Ou cela que furibond faute . . ., auch 104, 7,

1) Auf jeder Seite, D 25, 27, 29, 31, 33, 36, 40, 41, 45, 52 etc.; zur Bezeichnung der unbestimmten Mehrheit dienen die beliebten: divers: 9, 5 ô mes divers amis, 77, 62; 95, 4; Z 52, D 91, 117, 212, 218 usf.; 'plusieurs', gern substantivisch gebraucht, D 78, 90, 269, 279, ML 62, VC 74 u. a., certains ML 39. Vgl. auch die Unbestimmtheit die in dem formelhaften je ne sais quel, D 166, 169, 177, 196, V 52, 68, 69, ML 38 z. B., und in n' importe liegt: 109, VII, Coup 4; 9, 13; ML 58, V 59.

117, 10 und besonders gern in der Prosa. Denselben Wert kann abstrahierendes resümierendes 'tout' haben, z. B. D 217.

4. Parallelität.

Nach der Betrachtung der Gestaltung des einzelnen Wortes, dann der Situierung des Wortes zum anderen Wort oder im Satz, bleibt die Tendenz des Satzgefüges, der Stellung der Einzelsätze untereinander festzustellen. Ich sehe sie im Gesetz der Parallelität. Diese ist zugleich ein grundlegender Zug der Konzeption von begrifflichen Bildern, die oft nicht in einem einzigen Wort erfaßt werden, sondern in einer Doppelheit. Mallarmés intimstes Denkvorgehen, alles was eine höhere Einheit, Ueberschau verlangt, wird von dem Prinzip der Parallelität beherrscht.

Der Dichter selbst hat das Bewußtsein dafür, daß seine Sätze etwas Ausgewogenes, in Gleichgewicht Schwebendes, in einer gewissen Ruhelage mit gleich verteilten Kräften Befindliches sind und sein wollen. Er sagt das mit dem Wort 'balancer': D 289 (der Satz) s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balancement prévu d'inversions; ML 65 Le vers va s'émouvoir de quelque balancement, terrible et suave; 247 des motifs de même jeu s'équilibreront, balancés. ('balancer' als Dichterwort: 29, 22; 43, 9; 82, 14; und aus derselben Vorstellung: 'bercer': Coup 6, D 80; 26, 18; 46, 8; 65, 123; 'flotter': 102, 5; 156, 8; D 95, 109, 115, 120, 146, 180, 184, 227, 286, 304, 327, ML 55, V 54, Ci 38; etwa auch 'planer': 130, 182, Ci 77).

Es sind die Worte des labilen Gleichgewichts, die er zur Bezeichnung dieses erforderten Stils verwendet: 'équilibre' noch: D 227 der Reim gibt dem Vers 'un équilibre momentané et double à la façon du vol' und hindert, daß nicht ein einzelner daraus hervorbricht; D 197 un rythmique équilibre. 'Rythme', 'rythmique' ist überhaupt ein sehr beliebtes Wort: (poetisch nur 12, 17), D 6, 22, 59, 72, 85, 96, 118, 148, 158, 177, 197, 202, 217, 218, 236, 247, 248, 275, 284, 304, 329, 342, 374, ML 35, 48, 75, Aut. 6, R 60, Ci 14, Ouv, 45, Coup 9. Es gehört mehrmals zu dem sehr zentralen 'suspens', das im IV. Kap. behandelt wird. Aus dem Gleichgewicht geht hervor die Entsprechung, die es bedingt: 'Réciproque': 290 die Worte sind 'prompts tous à une réciprocité de feux distante'; D 86, 149, 167, 172, 290, 304, 354, 246, 259, ML 51, Ig. 39[1].

In der Sprachgestaltung ist das Prinzip der Parallelität verfolgbar vom Wort aufsteigend bis zur Gliederung der Sätze. Es fällt

1) vgl. auch 'neutre': D 106, 170, 195, 202, 207, 215, 288, 323, 341, Coup 9.

jedem Leser auf, daß der Dichter häufig eine Vorstellung nicht mit einem Wort sagen will, kann, sondern sie sozusagen zwischen zwei Worte faßt, die sie im Gleichgewicht zwischen sich ausbalancieren und genau auf dem Geforderten einstehen lassen wie die Zunge einer Wage. Bezeichnend ist, daß Mallarmé immer die beiden polaren Begriffe sieht; nur wenn diese zusammenkommen, die höhere Einheit bilden, ist die Sprachgebung für ihn vollkommen[1].

Diese Doppelgliedrigkeit, Polarität des Ausdrucks findet sich in ihrer innersten Essenz in den Begriffspaaren, die Mallarmé dazu dienen, das Wesen des Dichterischen auszudrücken:

für Gautier, 86, 46 pluie et diamant
Baudelaire: 134, 2 boue et rubis
Poe: 133, 9 Du sol et de la nue
vgl. auch Villiers: V 18 sur l'asphalte et dans sa nuée.

In allen liegt das Gleiche: das Klare Strahlende Hohe und das Erdgebundene voll Unreinheit, die in der Spanne ihrer Pole das höchste Reich des Dichters einfassen, er hat das eine sowohl als das andere und damit die ganze dazwischenliegende Welt.

Solche Wendungen der Gegensätzlichkeit sind z. B. 144, 2 une Inde splendide et trouble; D 176 son animalité trouble et pure; 309 une personnalité multiple et une; während 85, 35 la Rose et le Lys, fortgesetzt in v. 44 pourpre ivre et grand calice clair, nur eine Parallelaufzählung von ganz Hohem, ein Doppel-Gipfel von zwei hohen Symbolen ist.

Die Erfassung durch Doppelglieder ist eins der beliebtesten stilistischen Mittel Mallarmés und durchaus mehr als ein bloßes Hendiadyoin, das sich natürlich auch findet, z. B. 177 la primitive et fée. Es ist ein Vorgang der Auffassung, der die Einzeldinge in ihrer Isoliertheit erkennt und sie darin beläßt (vgl. Kap. IV), sie nur nebeneinander stellt, die Verschmelzung vollbringt das Träumen, dem darin ein weiter Spielraum gelassen ist. Diese Tendenz besteht seit den frühesten Gedichten: 17, 11

dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue

Substantivisch wie dieses: D 322 Si près de la dispersion et de l'été; Huret 65 dans la retraite et le silence, vgl. z. B. 9, 8; 116, 4;

1) Daß dies Hegelscher Dialektik ähnlich sieht, ist m. E. für Mallarmés geistige Struktur vollkommen belanglos, da es sich bei ihm um einen dichterischen Vorgang handelt, eine Art des dichterischen Sehens und Gestaltens, so tief gewurzelt und von vornherein vorhanden, daß es unmöglich ist, dieses innerste Prinzip seiner Dichtung auf ein Bildungs-Erlebnis zurückführen zu wollen. Seine Würdigung des Philosophen vgl. D 70, V 15.

dazu D 129; 77, 67, D 165, D 33; manchmal fast tautologisch: D 311 aux ondes de l'évidence et du jour, besonders gern mit jour: D 159, 311, mit soir 186, 297; gleichsetzend fast ist: D 77 vers la brume et le public, 137; adjektivisch Faune, 43 le jonc vaste et jumeau. Oft wird eine schwebende Zwischenstellung zwischen zwei Alternativen gegeben, besonders in der dem Dichter besonders teuren Form der Negation: Coup 6 sans le joncher ni fuir, wie 114,2 Sans le cygne ni le quai, VC 169 Sans la fèvre ni le hareng, VC 26, auch 171; vgl. 82, 13.

Das Einschließen erfaßt als Doppelaspekt Anfang und Ende: 309 sans commencement ni chute; 123, 12

L'espace à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie,

Ig 59 le hasard . . en s'affirmant ou se niant; D 223, 364, VC 41, 86.

Während bei substantivischer Doppelgliedrigkeit immer eingewendet werden kann, es handle sich um ein verkapptes Hendiadyoin, das hier ausgedeutet wird, scheint mir der wirkliche Sinn dieser Konstruktion bei der Anwendung auf das für den Dichter zentrale (vgl. Kap. IV) Adverb offenbar zu sein: die Dinge werden von zwei Seiten gleichzeitig, zwei Facetten werden beleuchtet wie beim 'lustre'. Viele von Mallarmés Adverbien können gar nicht allein stehen, sie wären ihm zu kraß, zu grell, zu unkeusch, sie brauchen das zweite als Dämpfung, Spiegelung. Die Beispiele sind auf jeder Seite: D 7 étrangement et singulièrement, D 27 dans tous les sens à la fois et sans motif; 203 ainsi et selon cette tenue, 193 quotidiennement et partout; besonders beliebt ist damit verbundene Alliteration: 178 patiemment et passivement. Vor allem werden zeitliche Adverbia so behandelt: Hér, 46 Que de fois et pendant les heures, D 40 arrêtée parfois et longtemps; gern mit 'toujours': ML 27 mon ami de trois jours et de toujours, D 154, 174; temporal und modal zusammengekoppelt: V 72 très inopinément et soudain, V 45 comme intérieurement et à jamais, 96, 1, D 84. Der Dichter schätzt die Parallelität ungleichwertiger Glieder: 99, 11

Suffise selon quelque apparence et pour moi,

98, 5; 102, 1.

Manchmal genügt dem Dichter die Doppelheit nicht, die Begriffe werden in einer Dreiheit niedergelegt: Prose, 8 Atlas, herbiers et rituels; Toast, 16 Magnifique, total et solitaire; das ist vor allem ein Kennzeichen des späteren Stils: 9, 12 Solitude, récif, étoile, wie 145, 12; D 263, 331, 319, 346. Es ist das Stil-Prinzip des Coup, p. 3 blanchi, étale, furieux, p. 5 chancellera, s'affalera,

n'abolira, das Prinzip der Reihe: hier, im letzten Werk, genügt auch nicht die Dreiheit, nur ein von keinem äußeren Formgesetz behinderter Ablauf von Gleichwertigem befriedigt den Dichter: p. 5 caressée et polie et rendue et lavée, und am schönsten, vor dem Stillstand, p. 11, veillant doutant roulant brillant et méditant.

Die Form einer Parallelität ist der gleichwertig nebeneinandergestellte Vergleich. Es ist ein Märchen, daß Mallarmé das Wort 'comme' aus seinem Dictionnaire gestrichen habe (Dujardin, 21). Vielmehr ist es ihm, in der Jugend wenig verwendet, ein unentbehrliches Stilmittel der späteren, eigensten Poesie[1]. Es zeigt das Streben um ein Gleichgewicht zwischen Ding und Dichtung, während in den Jugendversen der Rahmen zerbrochen wird, die Welt keinen Wert hat, der Dichter hinausdrängt auf etwas das für ihn nur ist[2].
Gleichgewicht gibt besonders das Sätze-verbindende 'comme'[3]. Und noch eins kommt hinzu: 'comme' steht häufig, um die starken Eigenwilligkeiten des Dichters ein wenig zu mildern, einzuschränken; er fürchtet sich selbst vor dem Gewagten; dieses 'comme' hat eine gewisse Aehnlichkeit mit 'peut-être' (Kap. V), indem es gerade in dem eigentlichsten Schöpfungen Mallarmés seine Scheu, etwas unverhüllt und geradezu von seiner Seele auszusagen, anzeigt[4].
Dem letzten Gebrauch ist nahe verwandt 'comme si', das ein persönliches Zweifeln, eine Maske der Vorsicht sozusagen in den Satz mit hineinträgt: 20, 7

c'est comme si dans l'onde j'innovais

Dieser Art ist das eingeschobene Nebenspiel im Coup, p. 6, und vgl. besonders: D 75, 47, 301 u. a.
Einen Wert der Parallelität, dem zweiten Vergleichungsgliede die exakte Entsprechung zuschreibend, selbst wie eine Wage wir-

1) Vergleiche mit 'comme' sind in der Poesie: 42, 26; 20, 3 (in dieser Fassung ein spätes Gedicht!); Faun, 11, 13; 94, 10; 106, 4; 108, III; 109, VIII; 115, 10; 119, 11; 127, 13; 132, 5; 134, 4; 150, 3; 153, 13.
2) Daher hier die Angst vor 'comme', das einem 'anderen' Wirklichkeit zugestände. Mallarmé ersetzt es z. B. durch 'avec': Le glaïeul fauve, avec les cygnes au col lin (28, 5) vgl. auch 20, 1. Doch 'avec' ist selbst ein Zeichen des vorherrschenden gleichwertigen Nebeneinander: z. B. 103, 11; 144, 6; 100, 7, besonders das selbständige, wieder anreihende 'avec' in: 133, 10 Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief, auch 98, 6, D 62.
3) Das fast nur in späten Versen vorkommt: Hér, 18, 113; Faun, 77; 86, 52; 90, 41; 99, 12; 110, 2; 116, 2; 135, 10; 144, 5; 155, 13; Coup 4, 10. Wie viele Verse beginnen mit 'comme' oder Verseinheiten sogar!
4) z. B. 68, 5; 91, 1; 96, 1; 102, 3; 136, 4; 147, 10.

kend, hat 'ainsi que', das in Jugendversen auftritt (Enf. Prod, Gal. Mac, 34; 22, 8; 30, 6; 42, 34) und später vornehmlich der Prosa angehört (D 27, 31, 33, 74, 75, 83, 98, 108 usf.). Die spätere Poesie verdankt ihm einige ihrer überraschendsten, geistvollsten — das scheint mir das Charakteristikum von 'ainsi que' — poetischen Wendungen: 103, 14

A prompte irradier ainsi qu'aile l'esprit,

es steht gern in der letzten Zeile wie eine letzte Schlußfolgerung: 131, 14; noch: 94, 14; Coup 5.

'Ainsi que' führt mitten in die intellektualistischen parallelen Konjunktionen. Es gibt bei Mallarmé fast keine unterordnenden Konjunktionen, es gibt sozusagen keine Nebensätze, alle Sätze stehen sich auf gleicher Höhe entgegen, daher die Vorliebe für die adversativen Konjunktionen: mit Vergleichs-Nüance: 'autant que': V 9, 20, 73, ML 19, 38, D 53, 98, 100, 126, 146, 150, 158, 169, 197, 201 usf. 'tandis que': 33, 11; z. B. R: 32, 36, 38, 40, 49, 50, 63, 70, 73, 89, 97; V 24, 51, 71, ML 64 usf.; am beliebtesten ist 'en tant que': D 30, 46, 49, 68, 96, 104, 117, 136, 158, 162, 172, 177, 179, 199, 217, 222 usf. Eine sehr geschätzte Konjunktion, wenn auch unterordnend, ist 'encor que': z. B. 129, 12, D 70, 112, 122, 166, 212, 250, 262, 312 V 73, Ci 40. Auch 'pour peu que' ist dem Dichter besonders wert: 142, 6; D 144, 155, 178, 323, 351, VC 59, 181, R 87.

Zeitliche Konjunktion ist in der Poesie besonders gern 'quand', z. B. 84, 22; 90, 42; 97, 7; 103, 12; 112, 10; 122, 1, das eine Gleichzeitigkeit herstellt und damit die Wage halten hilft. Und ganz besonders deutlich ist dies bei dem Pseudo-Bedingungssätze konstruierenden 'si': z. B. 115, 11 Mais langoureusement longe . . . Tel fugace oiseau si plonge . . à côté . . . Ta jubilation nue; hier liegt gar kein Bedingungs-zusammenhang vor, vielmehr werden zwei Bilder, und jedes mit fast der gleichen poetischen Substanz, Wortmenge, gegeneinander ausgewogen. Fast in jedem späten Gedicht ist dieses 'si' wie ein Zünglein an einer Wage: z. B. 135, 14; 136, 5; 153, 11; 154, 3[1].

Im Hauptsatz entspricht dem 'si' ein 'mais', das zwei Hauptsätze gegeneinander auswiegt, ohne daß eine wahre Gegensätzlichkeit besteht. Es ist vor allem gern die Schneide zwischen Vierzeilern und Dreizeilern wie in Petit Air I: Mais langoureusement, auch 128, 9; 151, 9; oder zwischen den gleichwiegenden Vierzeilern

1) zur Vermeidung von Unterordnung dient dem Dichter, in der Prosa besonders, die reichliche Verwendung von 'quant à', z. B. ML 37, 38, 45, 67, D 50, 52, 53, 88, 104, 111 usf., und 'relativement à': D 88, 111, 116, 131, 168, 176, 214, 240 usf.

selbst: 130, 5 Mais sans or soupirer. Dieselbe Rolle spielt auch das zentrale Wort der Parallelität, das Mallarmésche 'o u'[1], z. B. 134, 5 ou que le gaz . .; 157, 9 Ou cela que . . 'Ou' macht aus zwei Hauptsätzen dieselbe Art von Doppelspiel wie der Dichter es im Doppelbegriff liebt. In Beispielen wie D 255: Se détendre les poings, en rupture de songe sédentaire, pour un trépignant vis-à vis avec l'idée, ainsi qu'une envie prend o u bouger, einem für Mallarmé sehr typischen Satzbau (z. B. auch D 270, D 80[2]), geht das gleichwertige Satzteile balancierende 'ou' über in das identifizierende, erklärende 'das heißt'. Z. B. Ci 48 en l'absence de ses frères, ou les maris des perfides, = das sind . .; oder (Ci ?) l'attente n'avait pas été vaine ou la nuit ramenait l'amant, zu übersetzen mit etwa: 'denn . . .'. Auch D 190 monstre ou Médiocrité, das Ungeheur Mittelmäßigkeit. Und: D 166 L'acteur mène ce discours, als Fußnote: Ou M. Mounet-Sully, in der Bedeutung: 'das ist hier . . .'; D 155 un tel personnage, ou Nous, Moi. Manchmal heißt es auch 'anders ausgedrückt, besser gesagt': V 70 ou, pour mieux dire . . Im einzelnen Satzteil, im 'Doppelbegriff', steht 'ou' manchmal, da es den labilen Zustand, anscheinend eine Wahlmöglichkeit, eine Unentschlossenheit, besser wiedergibt als das starrere 'et'. Im Austausch mit 'et' z. B.

81, 4 Jadis avec flûte ou mandore
8 Jadis selon vêpre et complie,

in den genau gleichwertigen Vierzeilern von Sainte, die sich in jedem Wortteil entsprechen[3]

1) vgl. auch Nobiling VI, 111, Rauhut, Prosagedicht, 83.
2) Diese Rolle übernimmt auch 'et', z. B. 257 où dort un luxe à inventorier, stryge, noeud, feuillage et présenter; 'starkes' et vgl. auch: D 79, 128, 154, 202, 227, 259, V. 9.
3) 'ou' in allen diesen Verwendungen findet sich auf jeder Seite Mallarméscher Dichtung. Es sei noch hingewiesen auf die parallelisierende Wirkung von 'a u s s i': in der Poesie könnte man es als Cheville ansehen, wie 100, 8, in der häufigen absichtlichen Verwendung der Prosa kaum; hier steht es besonders gern auch am Satzbeginn, um einen neuen Satz anzureihen: z. B. D 172, 203, 260, 331, ML 38, Ci 36 usf. In dieser Stellung, als Nebeneinanderstellen von Sätzen, begegnet auch mit Vorliebe 'a i n s i': D 169, 182, 186, 194, 203, 226, 258, 263, 275, 200, 256 usf. nrf. 143, 9.

KAPITEL III

Das Bild der Welt

Gefühlsausdruck

Der unmittelbare Ausdruck der Empfindung findet sich nur in den ersten Gedichten. Später weist es der Dichter von sich, unverschleiert von seinem Gefühlsleben zu sprechen, es ist nicht mehr Thema seiner Dichtung, oder er ist zu stolz dazu. Nur manchmal bricht es hindurch, dann empfinden wir das Eingestandene als desto wahrer, bekenntnishafter. In den Jugendversen nähert sich der Gefühlsausdruck oft dem rein Thematischen; es ist vor allem der Schmerz des 'Ennui', der hier in Worte gefaßt wird: 'T r i s t e' erscheint in jedem der frühen Gedichte: 14, 47; 16, 1, 7; 22, 2; 25, 1; 30, 1; 32, 3; 36, 6; 47, 17; 43, 1; 56, 10; 62, 7; Ouv, 8, 85, und in den ersten Prosagedichten: D 6, 8, 10, 13, 21. Dagegen ist es ein Wort der Charakteristik, ein notwendiges, also kaum hierher gehörig: 78, 81; 84, 19; V 16, 70, D 53, 206. Nur 151, 10 klingt es spät noch einmal auf:

Tristement dort une mandore.

'm é l a n c o l i q u e' ist nur in den allerersten Stücken: 24, 4; D 6, 8. 'M o r n e' ist die düstere Stimmung der jugendlichen Landschaft: 30, 3; 50, 4; Ouv, 9; D 8. 'languide, l a n g o u r e u x' ist poetisch; 38, 2, Hér, 20 und 34, Ig. 40, D 8; sachlich: 77, 69, D 61, spät: 115, 9 Mais langoureusement longe.

'P l e u r': poetisch aus der Frühzeit: Jugend Th, 12, 17; 13, 22; 16, 1; 29, 16; 38, 4; 66, 128; 74, 11; Ouv, 70, 90; D 8. Sachlich: D 78, nrf 108, IV, auch 128, 7 le Maitre est aller puiser des pleurs au Styx, wo eine Feststellung getroffen wird mit dem poetischen Wort; und vor allem als poetisches Wort, dessen Körper der Dichter liebt, erscheint es in der so auf Klang eingestellten 'Prose', v. 41

Et non comme pleure la rive;

während 98, 4, Pour ouïr dans sa chair pleurer le diament, der etwas leichtfertig wahrgenommenen Wirklichkeit entspricht. 'Pleurer' ist auch hier ein wunderschönes Wort, besonders im Bild mit 'diamant'; dagegen sagt 'l a r m e' dem Dichter nichts: es ist

poetisch in Ouv, 1, D 6, 60, 118, jugendlichen Stücken; sonst nur feststellend: 84, 21; D 87, 159.
'S a n g l o t' ist ein beliebtes Wort der Jugendverse: 42, 27; Hér, 132, Faun, 92, vor allem der poetischen Prosa D 13, 60, 118, auch 46, 77, es gibt des Dichters Zustand in einem späten Vers, 117, 12

A jailli le sanglot pire,

und kennzeichnet sein Schreiben, 139, 14, als 'sanglots sibyllins'. 'S o u p i r', lyrisch als Titel nrf 24, und 29, 14, mehr berichtend D 24, Faun, 12; den Faun charakterisiert VC 49; 130, 5

Sans or soupirer que cette vive nue

ist ein sehr schönes Beispiel dafür, wie ein Wort, das in der Jugend in seiner geläufigen Bedeutung verwendet wird, dieser in späten Versen entkleidet werden kann; es verliert seine Gefühlssphäre; die Worte des späten Mallarmé werden gewissermaßen entseelt, sie behalten nur ihren Körper und den gefühlsfreien Grundsinn ihrer Handlung, die Poesie will durch nichts außer dem reinen Dichterischen wirken[1]. Hier ist der Dichter in höchstem Grade souverän; denn eine Negativierung ist immer ungewohnter im Dichterischen als eine Ueberhäufung. Die Spitze dieser Tendenz wäre das Nur-Wort, ein gewöhnliches im Ursprung, das alles verloren hat, Bedeutung, Sinn, Tiefe, wie wir es vielleicht an einigen Stellen des Coup antreffen; es ist dies eine Entspezialisierung des Wortes zu einer Gemeinsamkeit, Einheit, Idee des Wortes; es ist dies Zeichen eines sehr bewußten intellektualistischen Schaffens.

So kommt bezeichnenderweise das Wort 'S e e l e' gern in den Jugendversen vor: 24, 1; 26, 21; 28, 6; 39, 10; 42, 30; 79, 104, später nur einmal: 142, 1. Die spätere Dichtung ist 'entseelt', während in der Jugendpoesie die Dinge beseelt sind: D 5 les arbres s'ennuient, D 19 ces arbres malades, auch D 59; D 10 des 'bahut' 'triste bois'. Sie sind dem Dichter 't e u e r': 41, 15 Cher Ennui, auch 45, 4, D 18; dagegen ist 100, 1, 103, 9 'cher' das Wort objektiver Liebe und Freundschaft. Die Dinge können ihn auch feindlich ansehen: 38, 3 sur ta joue e n n e m i e, 51, 7, D 59; sachlich ist 86, 50. Ein Gefühlszustand wird bezeichnet mit 's e r e i n': 40, 1 De l'éternel azur la sereine ironie, 30, 2; 35, 22; 74, 21; D 24. Und ebenso ist 'h e u r e u x' nur ein Wort der Jugendpoesie: 38, 4 sous les palmiers heureux, 41, 24; 46, 12; 78, 86; D 6, 118, vgl. VC. 127. Auch b o n h e u r ist nur ein Stimmungswort der

1) vielleicht kann man auf diese Worte anwenden: D 203 loin de fournir la primauté au motif sentimental même le plus cher: alors, en nous l'impersonnabilité des grandes occasions.

ersten Verse: 12, 11; 26, 22; D 39; sachlicher: 78, 92; 83, 1. Doch die Frage des Glücks ist bei diesem Dichter nicht gestellt. Ein theoretisches Anschlagen vgl. ML 44, V 74, D 216.
Stärker als diese alle ein schönes Wort ist 'amer': Es steht in jugendlicher Dichtung 12, 9 l'idéal amer, 14, 42, 26, 12, 27, 37, 34, 1, Auriaut I, 5. Seine Kadenz verführt zu lyrischem Gebrauch in der Prosa: V 70 Villiers Werk als: glissement amer d'ombres et de soirs, auch D 46; VC 45 im Reim auf 'mer'; sachlicher D 164. Es hat seinen ganzen Sinn in dem Gefühlsausbruch des Dichters in der Ding-Trilogie: 148, 3 la veillée amère, und vielleicht gar keinen, in dem oben angedeuteten Gebrauch als Nur-Wort, Coup 7 prince amer de l'écueil.
Unmittelbarer Gefühlsausdruck ist auch der Ausruf der Jugendverse 'hélas': 27, 33; 37, 9; 43, 1; 48, 4; 50, 4; 73, 6; D 61[1].

Farben

Die Stellung des Dichters zu den Farben ist ähnlich wie seine Haltung im Aussprechen des Gefühls. In der Jugendlyrik gibt es alle Buntheit: 'fauve' 24, 8; 26, 19; 28, 5; 56, 13; 'jaune' 24, 10; D 15, 'scharlach' 15, 60; D 8, 15, 'vermeil' 28, 7; Enf. Prod.; Aumône II, 6, Ouv. 49; 'rose' 19, 12 1. Fass., 23, 16, 'blond' 18, 8; 55, 4; Auriaut, VC 44, 73, 76, bunte Edelsteine: 35, 24; 63, 87; auch VC 181. Es ist oft eine etwas bewußte, gewollte Buntheit, die hier ausgebreitet wird. Der impressionistische Faun allerdings ist voll von gesehenen Farben: v. 2, 27, 29, 32, 95; und manchmal später gibt es Farben, die kaum sichtbar, nur vorstellbar, doch erlebbar sind: 102, 2 presque couleur encens, D 19 couleur de la poussière des routes.
Doch im allgemeinen haben nur solche Farben ein stärkeres Leben in der Vorstellungs- und Sprach-Welt des Dichters, die in Zusammenhang stehen mit irgendetwas ihm Teuren. Schon das nur jugendliche 'bleu' ist fast immer die Farbe des Himmels: 29, 15; 35, 20; 42, 32; 46, 8; 50, 8; D 18, 59, VC 8, 170. Und im frühen Sprachgebrauch ist 'azur' das stehende Wort für Himmel: 11, 3; 24, 5; 26, 9; 27, 36; 28, 1; 31, 13; 34, 3; 39, 14, Titel nrf 40, 51, 14; Hér, 110, 122; 76, 43; Gal. Mac, 30; Auriaut 1, 9; später 140, 3. Farbe ist 'azur': 16, 4; 35, 24; 106, 1; vgl. auch Ci 14, VC 76, R 61.
Das stärkste Leben haben die Farben des Sonnenuntergangs: die untergehende Sonne ist 'blutrot': Gal. Mac, 8; 26, 15; 50, 2; 126, 2; 'rose' 94, 17, vor allem 'pourpre': 12, 15; 26, 18; 126, 3;

1) Vgl. das sentimentalisierende 'encore', das nur den Jugendversen angehört; 28, 4; 35, 23; 41, 17; 44, 12; 46, 21; 50, 4; Hér. 16, 58; Ouv, 52; D 19.

155, 13; D 5, 29, 60, 165. Vom Sonnenuntergang zum Prunk spielt D 46, hier königlich; kaiserlich ist der Mund von 113, 10 Sylphe dans la pourpre d'empire, und darnach 98, 3 blanc habit de pourpre, ein Rosenbild, und die Rose ist 86, 44 pourpre ivre.

Doch die zentrale Farbe des Dichters ist 'Gold'. Es ist die Farbe der höchsten Feier, des Prunkes und Triumphes. 'Or' ist sowohl die aufgehende Sonne, 27, 28; 46, 17; 58, 37; Ouv, 3, als vor allem der Sonnenuntergang: 26, 12; 79, 99; 94, 18; 114, 8; 126, 2; 129, 9; 130, 5; auch 151, 9 kommt die Vergoldung des Traumes von der Sonne her; und 83, 4

J'offre ma coupe vide où souffre un monstre d'or

erhält seine Beleuchtung von der Sonne die 'allume' in v. 14. Ig. 39 erfährt man nur durch das Wort 'or', daß die 'heure qui n'a pas disparu par un miroir', die des Sonnenuntergangs war. Und immer: D 44, 165, 315[1], V 52, VC 8.

Gold als Lieblingswertung macht die Wandlung des Dichters mit von der Natur zur Musik (s. u.). Golden ist darum vor allem die Trompete, die geradezu die Idealisierung der höchsten Lebensstimmung darstellt. Ganz programmatisch ertönt die Gold-Trompete als das Ideal der Dichtung:

21, 9 Hilare or de cymbale
88, 20 L'or de la trompette d'été
139, 12 Trompettes tout haut d'or,

dazu D 75: l'or convoité et tû . . . dans une véracité de trompettes, auch Monval 663 les vêpres magnifiques du Rêve et leur or vierge; und, mit der Musik im Hintergrund, vom Traum gesagt ML 47 la Chimère versant par ses blessures d'or l'évidence; peripherer Anklang VC 51, D 299; der Musik wird immer ihr Wert zugemessen durch 'Gold': D 186, 207, 244, 304: jusqu'à étinceler d'arabesques et d'or, R 64, Ouv, 51.

Schließlich ist Gold mit Vorliebe nichts als Dekoration, Hinzufügung. 12, 9 citron d'or de l'idéal amer, für Früchte gern in den VC (63, 70); 28, 1 Des avalanches d'or du vieil azur, ist ein reines Ausstattungsstück; goldgefüllt ist der Innenraum von Hér., v. 89, 128; VC 175; Dinge sind goldgeschmückt: Buchausstattung: D 228, D 360, Ig 45; viole der Sainte 81, 2, lustre D 159, Dekoration des Theaters D 22, VC 181. Von dem emotionalen Wert des Goldes spricht Mallarmé in dem so bekenntnishaften V 49 als effulgence consolatrice peut-être en sa (des Dichters) privation. Endlich ist der Ruhm golden: VC 171, 176, D 44, und das blonde

1) Hier ist das Bild des Sonnen-Goldes hervorgerufen aus dem Gold als soziale Erscheinung, das den späten Dichter beschäftigt: D 325, 346, 349, VC 119.

Haar der Frauen: 38, 2, Hér, 37, D 6, VC 128. Natürlich spielt der dichterische Wert des einsilbigen Wortes, namentlich in den poetischen Beispielen, eine nicht unbeträchtliche Rolle.

'Schwarz' ist eine Farbe in den Jugendversen, Enf, Prod; 11, 4; 41, 19; 50, 2; besonders beliebt in Ouverture: v. 7, 28, 38, und der jugendlichen Prosa: D 19, 25, 59[1]. 'Noir', auf der Grenze zum Unsinnlichen, Düsteren, kennzeichnet besonders Poe: 132, 8 u. 14[2], D 123: sa tragique coquetterie noire. Und auf derselben Linie steht es 136, 1; D 63; rein übertragen: 32, 7; D 50, 74, 287.

'Weiß', das so gern als Mallarmés Licht-Qualität schlechthin dargestellt wird, ist zuerst einmal eine Farbe: 16, 4, 17, 16, 24, 5, 25, 2, 7, 30, 5, 35, 26, 38, 5; ein Farbfleck ist es 115, 10; weiß sind die Gegenstände des Intérieur von 94, 19; 150, 5; auch VC 43. Weiß ist die Farbe des Körpers, 13, 33; 51, 13; 64, 99; besonders der geliebten Frau: 100, 1, D 7, VC 42, 178, 73, 112.
Die Weiße des unbeschriebenen Papiers, zum ersten Mal angeschlagen in Brise Marine, 7 le vide papier que la blancheur défend, setzt sich fort in D 77 les blanches feuilles de l'oeuvre interrompu, 93, 161, 186, 216, 247, 291, 340, V 19, 74, ML 57, und manchmal als Vergleich wie z. B. R 94 (le plafond) blanc comme une feuille de papier sans poème.
Der Begriff der Weiße ist aber darum besonders wichtig, weil er eine Reihe von Metaphern und Symbolen in der Sprache des Dichters hervorruft. Als konstituierende Elemente des Weiß-Seins werden D 25 aufgeführt: la neige des cimes, le lys ou autre blancheur constitutive. So tritt einerseits das Weiß-Sein ein 158, 7 ce très blanc ébat für den Schnee, 125, 9 cette blanche agonie für das Eis, andrerseits die Metypher 'neige' für Weiße, sogar in sehr preziösen Bildern: 14, 45 le rayon de lune qui neige en sa carcasse, Ci 70 le cygne, secouant sa neige, und Hér, 109; D 25, nrf 28,2[3]. Schnee tritt auch als Bild für das Alter ein: Ouv, 22 le neigeux jadis, VC 192; dafür erscheint auch 'cendre' D 201, nrf 92, 11 un peu d'invisible cendre; während im allgemeinen 'cendre' mehr ein Todeswort ist, 41, 9; 13, 23; 128, 4; Ig 37, VC 135, D 95, das manchmal ins Farbenhafte spielt, 79, 99; 84, 13.
'Glacier' ist ein höchstes Symbol, das gestaltgewordene Ideal, das greifbar und sichtbar gewordene reine Wollen: 124, 4

Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui.

1) vgl. dazu: in Aumône von 1864 ist die Feder rouge, von 1866 noir, in der Endfassung hat sie überhaupt keine Farbe mehr.
2) dieses (noirs vols du Blasphème) wird, wie gern, in leichtfertiger Weise paraphrasiert: 110, 3 noir vol de chapeaux.
3) Aubanel erzählt (Lettres), daß Mallarmé seine Katze Neige nannte.

Wir können den Weg des sehr sparsam verwendeten Wortes genau verfolgen. In Ouv, 75 ist es nur Dekor, die Gegend zeichnend, wo der König jetzt weilt. Auch Pitre 1. Fass, 11 ist noch ohne Symbolwert, nur eine Lokalisierung: la neige des glaciers, während in der zweiten Fassung, 20, 14, in dem Endwort des Sonnetts,

Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers

etwas Symbolhaftes, die Freiheit, anklingt. Im Cantique (69, 24[1]) sind die Gletscher das was zunächst kommt nach dem höchsten Prinzip, der 'froidure éternelle', sie sind vom Wesen des Prinzips, Kälte, doch bereits in einem Teil Materie festgeworden, zwar der reinsten, transparentesten (124, 4), doch nicht in der gleichen Sphären-Höhe des Prinzips, sodaß der 'reine Blick' des Erwählten nicht von ihnen überflügelt werden darf. Die 'froidure éternelle' hat der Seele diesen Vorrang verliehen über die Gletscher, die Ideen vielleicht, sodaß die Seele über sie hinweg direkten Zugang zu Gott hat, der ihr mit seiner Gnade[2] entgegenkommt. Die 'froidure' ist Gott, in diesem einzigen Gedicht mit religiösem Thema, wie immer Kälte etwas Hohes, Erhabenes für Mallarmé ist, z. B. die hohen, die Idee darstellenden Sternbilder, Coup 11 froide d'oubli et de désuétude, der Schwan 125, 13 s'immobilise au songe froid de mépris, vgl. auch Ig 57, D 42, D 179 die Tänzerin als ideale Gestaltung ist 'froide', D 223 prêtresse d'une crypte froide, des Erhabenen, und dazu vielleicht 148, 8

Moi, sylphe de ce froid plafond,

einer nicht gewöhnlichen, erhobenen, idealisierten Decke. Schließlich ist, gemäß allem diesem, 'glacier' das Symbol der Unnahbarkeit, des Heiligtums, des Unerreichbaren, dem zu nahen Schändung ist

A des glaciers attentatoire

in dem Liebessonett 154, 5.

Daß in diesem Symbol die Weiße als höchste Reine bestimmend ist neben der Kälte, zeigen, meine ich, die Wertungen des Weiß-Seins für andere gestaltgewordene Ideen: die Feder im Coup ist symbolhaft weiß: p. 7 cette blancheur rigide, dérisoire, en opposition au ciel; sie ist zugleich der weiße Schaum, wie 157, 12 Dans

1) Là-haut où la froidure
Eternelle n'endure
Que vous le surpassiez
Tous ô glaciers

'le' ist der 'pur regard'

2) Mais selon un baptême
Illuminée au même
Principe qui m'élut
Penche un salut.

Subjekt ist 'froidure', die nicht nur die Gletscher zurückhält, sondern sogar das Heil entgegenneigt (aktivisch).

le si blanc cheveu qui traîne, der selbst Sinnbild des unfaßbar Reinen ist 9, 1

Rien, cette écume, vierge vers.

Und die höchste Forderung ist Weiße, das Wappenschild mit dem die 'Poésies' eingeleitet werden, 9, 14

Le blanc souci de notre toile

(paraphrasiert VC 86 Une pure toile blanche).

Zwischen Symbol und einfacher Metapher für 'weiß' stehen: 'l y s', die Lilie, die schon der junge Dichter immer als 'weiß' hervorhebt: la blancheur sanglotante des lys, 29, 13—16, eine Verkörperung des bleichen 'Soupir'; und ebenso D 118 l'éclatante blancheur du lys enfant, nrf 104, 2, VC 10, D 25. In der frühesten Jugend, Jugend Thib, Sonneur, I. Fass, 11, ist es die Lilie der landläufigen Poesie. Und 'Lys!' des Faun, v. 37, ist doch aller Wahrscheinlichkeit nach aus der Vorlage Banville's übernommen (ebenso wie der Titel 'égloque', beide: Banville, Diane au Bois, Akt II, 1. Sz.) 'Lilie' ist die weiße Frau: VC 42, 89, 138, und gewiß ist die Lilie vorgestellt zu 98, 3

Même du blanc habit de pourpre le délace

(ganz parallel Hér, 29: j'effeuile . . . les pâles lys qui sont en moi[1]): die Rose ist der Mund, böse oder schmerzlich verzerrt, zu dem 'pourpre' gehört; das weiße Gewand, das aufgeschnürt wird bis in das Fleisch, ist die lilienweiße Schönheit der Frau, deren ihre Mund-Seele, der Fall 'cruelle' ist nur ein möglicher, hier nicht behandelter, überdrüssig ist, und in dieser Laune weint der Diamant des Auges — in der dem Dichter teuren Dreiheit von Rose-Lilie-Diamant. In den so bezeichnenden weil so unverbindlichen VC (37) heißt es

une qui tempère
le diamant par des lys;

VC 138 sind Rose und Lys zwei Frauen; in dem Garten der Jugendseite D 118 stehen sie zusammen wie im Garten des Dichters, Toast, 35, wo sie von der Schau des Begnadeten, pluie et d i a m a n t, getroffen werden. Einen anderen, unmallarméisch mystischen Symbolsinn, — auch den Sinn einer Gegensätzlichkeit, — haben sie hier nicht (anders Nobiling VIII, 134), ebensowenig wie die 'famille des iridées' der viel späteren 'Prose' (v. 31)[2]. Und vgl. das Papier des Gedichtes, V 21 ce papier, tenu comme un lys.

1) 'effeuiller' noch Ouv, 34, VC 105, Ci 22, R 60.

2) Es ist, in jeder Einzelheit, in beiden das gleiche einfache und klare Land. Gegen Nobiling, der der Lilie gegen die Rose das Absolute Reine zuspricht, steht z. B. die Lilie der Leidenschaft D 94: pas un enflammé morceau d'avance comme la passion le colore, gemme, manteau, sourire, lys, ne manque. . . .

'Nénuphar' ist mit seiner Weiße ein Sinnbild der Reinheit des Ungeschehenen, des unerreichbaren nur-Möglichen (D 35 ff.). Auch VC 114; D 372 Symbol des Todes; er ist (D 39) un noble oeuf de cygne tel que n'en jaillira le vol, wie dasselbe Unverwirklichte im Gedicht des 'Schwanes'. In diesem kunstvollen Gedicht nrf 124 ist alles weiß und kalt, Gletscher und Schwan sind erhoben zum Ideal. Als Vergleich, ein besonders Schönes, erscheint der Schwan 26, 17 belles comme des cygnes; 28, 5; als ein Höheres, als Bringer von Paradies und Freude D 137 un glissement . . . de cygnes à nous; und das ewige Requisit der Dichtung 103, 11, wiederaufgenommen in derselben Umgebung 114, 2 Sans le cygne ni le quai; der weiße Schwan in der Landschaft auch 75, 31, spielerisch VC 97, 98. Das Wort ist der Ouverture lieb (10, 13, 92) und versinnbildlicht den der einen hohen Flug wagte, jetzt 'déchu' ist, den gerichteten Täufer.

Dem Weiß-Sein nahe steht die Vorliebe der Jugendverse für das Blasse, Schemenhafte. 'Pâle' schwächt andere Farben ab: 23, 16 pâle et rose, 50, 2 saignante et pâle, 35, 24; 41, 14; Ouv, 13; Hér, 19, 38, 43, 107, D 69, der Himmel ist es mit Vorliebe 24, 6, D 5, R 63, oder Dekorationsstücke Ig 41 la pâleur d'un livre ouvert, V 19, D 21, 31, 178, das Bild der 'Sainte' ist bleich 81, 5 und bildhaft Menschen 33, 13; 154, 14; D 15. In den frühen Versen heißt es auch 'livide': 34, 9; 41, 11; D 59, und spät 'blême': 150, 7 la vitre blême, 83, 2; V 10.

Düfte

Nur der frühen Poesie, die unter dem Einfluß anderer Künstler diesen nachzufühlen strebt, gehören Vermischungen von Empfindungs-Bereichen an, die man Synaesthesien nennt. 'Audition colorée' ist: 42, 32 bleus angélus, und häufiger mit 'weiß': 16, 4 blancs sanglots, 29, 13; (106, 8 sentiments bleus ist ein Scherz); einmal hat ein Klang einen Duft, Sonneur I. Fass, 6, der aber rasch abgeändert wird. Hierher gehören etwa noch die 'vermeil'-Farbe der 'fanfare' Aumône II, 6 und der Stimme, Ouv, 49 — während die Goldfarbe der späten Trompeten (s. o.) und auch clairons d'azur (140, 3) eine Stimmung, ein Wert, und keine Farbe im Sinne einer Vermischung ist, — und vielleicht D 118 lumineux sanglots, und dasselbe D 46, D 23. Dagegen ist die Darstellung von Musik in Bildern des Lichts, die dem visuellen Mallarmé so geläufig waren, etwas ganz Persönliches und keine Vermischung von Empfindungsbereichen in diesem Sinne[1].

1) Dazu s. unten. Den Farb-Eindruck der fünf Sonnette nrf. 122 ff. kann man

Ausdruck von Wärme-Empfindungen gibt es auch nur in den Jugendversen: 'tiède' ist ein beliebtes Wort, 26, 12 les tièdes carreaux d'or, 30, 5; 39, 9; 64, 100; ebenso 'chaud' 31, 11; 38, 2 und 'brûler' 50, 3; 64, 108; während 'brûler' später erscheint als 'sonnengebräunt' (159, 4) oder als Verbrennungsprozeß (128, 3, 142, 6, D 68). Im Gegensatz zu diesen nur vorgestellten, künstlichen Empfindungen, dient im Faun der Ausdruck der Wärme, wie der Farben, Töne, Düfte zur impressionistischen Vollendung eines lebenden Bildes aller Sinneswahrnehmungen: 74, 13 Comme brise du jour chaude, v. 32, auch v. 64. 'Kälte', die vorgestellte Empfindung, nicht Funktion eines Höheren ist wie in den obigen Beispielen, findet sich 11, 5; 51, 10; 74, 11, Ouv, 32, 42.

Wie sehr die Geruchs-Empfindungen der Jugendverse künstlicher, bildhafter Natur sind, zeigen Beispiele wie 28, 18 (Sonnenuntergang) sur un fleuve de pourpre et de parfums, 50, 3. Düfte sind beliebt in den Jugendversen: 17, 16; 35, 18; Hér, 15 u. 98; Faune, 73; Ouv, v. 50, 52; D 18, 19, 25, später einmal 159, 11, das in manchem seltsam Ungleichmäßigen auf ein frühes Vorbild zurückzuweisen scheint, das wir nicht kennen. Das frühe (Dipt II v. 1865) 'un parfum de Baudelaire' klingt im letzten Vers des Huldigungs-Sonnets wieder auf (135, 14) in 'respirer', im Gedenken an die 'Blumen' seiner Dichtung. Hérodiade in ihrer selbstenthüllenden Aufrichtigkeit, die die Düfte von sich stößt, v. 32, 38, vgl. 31, 6, scheint mehr über des Dichters wirkliche Vorliebe auszusagen. Entwirklicht, Wort-Bilder für Hohes, sind Ci 22 des parfums de délire et d'oubli, D 95 la nuée de parfums qui n'a pas tonné, D 182.

'Baume' ist weniger ein Duft, als ein Kennzeichen von etwas sehr Geliebtem, 29, 23 dem Tode, 100, 3 der geliebten Frau, und besonders als Beiordnung, Charakteristik der Zeit: 102, 6 pour baume antique le temps, und 152, 1.

'Encens', in den Jugendversen 15, 58; 25, 1; 29, 15; 38, 3; 46, 7; Ouv, 42, und einmal, später, als Farbe 102, 2 gehört schon mehr zu der Gruppe:

Das Heilige

Es ist wie 'ostensoir' 29, 17; Auriaut I, 14; Ouv, 43; 82, 9; 'angélus' 36, 4; 42, 32; die Gottesdienstzeiten in 46, 20; 81, 8; VC 124, die kirchliche Ausstattung von Fénêtres, Fleurs, Aumône, Prose, VC

nicht 'audition colorée' nennen, wie Soula Chev. 118; die drei letzten sind Bilder des Sonnenuntergangs, daher 'rouge et or', das zweite ist unbestritten 'weiß' die Farbe 'schwarz' für das erste ist subjekiiv.

132, reine Dekoration nach dem Vorbilde Baudelaire's und läßt keinen Schluß auf das Christentum des Dichters zu[1].

Dafür können wir aus seiner Gottesvorstellung schließen: der christliche Gott ist mehrmals angerufen in den allerersten Versen, Jugend Th, in Fleurs I. Fass. heißt es 'Mon père', wo dann gemildert 'mère' (Maria) steht, in Fénêtres I 'Mon dieu', geändert in 'Moi'. Im 'Cantique' ist das Göttliche Thema, kein Bekenntnis.

Mallarmé's Begriff 'Gott' ist gerade das Gegenteil der christlichen, überhaupt einer religiösen Auffassung, die sich von Gott herleitet; sein 'Gott' ist die höchste Vervollkommenung vom Menschen her; das Urbild, die Idee des Menschen auf dem idealen Theater ist (309) le dieu, l'homme — ou Type, ebenso 192 quelque solemnisation auguste du Dieu qu'il sait être; 'l'autorité d'un dieu' wird erheischt zur Gestaltung des Kultus oder Theater (D 189) — Mallarmé sieht ja auch in der Messe nur den reinen Ausdruck der Idee des Menschlichen —, dieser Gott ist der souveräne Dichter, das Sinnbild der höchsten Idee dieses Nur-Dichters; so wird es theoretisch ausgeführt D 242: gäbe es eine Einheitssprache, eine allgemeine, die Idee der Sprache, dann könnte sich der in ihr schaffende, der Dichter, 'considérer Dieu', d. h. als absoluten Dichter, die Idee des Menschen wird Gott — wie die Worte der idealen Sprache wären 'elle-même matériellement la vérité'. Mallarmé zieht die Konsequenzen dieser Auffassung in seinem Sprachgebrauch, die höchsten Dichtergestalten sind 'les insolites dieux' (115), und höchster Ehrentitel für die höchstverehrten Dichter selbst ist 'dieu': 139, 13, D 149 (Wagner), D 219 (Shakespeare), 223 (Hugo), 118 (Banville).

In jugendlicher Uebertreibung, der das höchste Wort nicht neu und hoch genug ist, daher ohne viel Gewissen und Gedanken, heißt es für Menschen: 15, 53 ces dieux effacés, 46, 16 vieux dieu. Die antiken Götter sind im Faun, v. 55, 64, 84, auch Hér, 72 der erwartete Ueberirdische; genannt wird nur Venus: 66, 125; 79, 101; 158, 1. Der Vorzug der antiken Götter ist vor allem ihre Nacktheit, daher nrf 109 comme un dieu je vais nu, und D 86, VC 59. Wie nur der Dichter Gott ist, so ist 'divin', außer den jugendlichen übertreibenden 18, 8; 28, 6, für die Werke des Dichters, Buch, Theater gebraucht: D 79, 156, 191, 194, 227, 236, 273, 278, 298, 301, 330, ML 43, Thérive 305, V 10, 61. Und vom Dichter her erhalten alle Worte des Sakralen, die in der späteren, Mallarmé ganz zugehörigen Poesie verwendet werden, ihre Bedeutung,

1) Vgl. dazu: Osmont, 17, Nobiling IX, 232.

ihre neue Heiligung sozusagen. Sogar 'ange', — das so oft jugendlich-lyrisch gebraucht ist 12, 13, 24, 3, 27, 29, 50, 5, Ouv, 72, Auriaut I, 2, VC 132, vgl. 82, 10, auch séraphin 16, 1; 28, 7; 65, 121; VC 69, 70 — wird (132, 5) zum Bild des Dichters, der mit dem Richtschwert die elende Zeitlichkeit schreckt.[1] 'Tempel' ist das Dichtertum und der Ort wo es dargestellt wird, das Theater, auch die Musik: 134, 1 Le temple enseveli, 139, 11 als parvis, und D 54, 115, 150, 206, 223, 236, 305, 331, 354, 356, VC 122, R 66. 'Bénir' bezieht sich — außer 16, 5; 27, 26, — auf den Dichter und was ihm eignet, Poe 133 ce rêve béni, 135, 10, 136, 4, 158, 3, D 93, 352. Auch die Vorliebe für 'rite' leitet sich daher: D 158 rite, énoncé de l'Idée, 276 approchant d'un rite la composition typographique, auch die Musik ist 'rite', V 71; außerdem D 61, 303, 341, ML 38, nrf 83, 7, VC 105, und 'rituel' 87, 8, D 55, 307, 358.

Kostbarkeiten

Seltene, kostbare Gegenstände sind dem im Innenraum lebenden Dichter wert, sie saugen die poetische Kraft in sich und werden damit zu Symbolen. Der Weg ist vorgedeutet in dem Lieblingswort der Ausstattung, 'décor': vom Sonnenuntergang als einem Schmuck-Stück des Innenraums, 129, 10, D 52, über den hohen Vergleich, D 119 des Dichters Name ist 'charmant comme un décor', wird es zum Zeichen der höchsten Werte, Musik 181, Theater, 231, 147, 333 und vor allem der Schöpfung des Dichters ML 46, auch D 62, 88, 216, ML 29, V 54, Ig 41, als Wort VC 58, 77, 112. Die Beziehung der Ausstattung zum Inwohner ist sehr fein gesagt Ci 12 la retraite privilégiée d'une femme élégante et tout un exquis décor qui en contient déjà la présence, D 130.

Doch außer einigen edlen Materialen wie ébène (122, 5) santal (81, 2) velours (Coup 7) z. B. und besonders 'métal', als Ausstattung Hér., 93, D 118, vgl. auch 42, 32; 45, 4; D 45, 49, und als Sinnbild für den Vers (D 227), die innerste Substanz des Wortes (D 9), das Dichterwort (V 60), sind für Mallarmé nur Edelsteine von Wichtigkeit. Während der Faun abseits steht, der den Vergleich mit Edelsteinen (v. 67) malerisch verwendet zur Kennzeichnung des Flimmerns und Flackerns, sind auf einer ersten Stufe die Edelsteine Gegenstände der äußeren Welt, die in dieser bestehen oder vorgestellt sind; das Gedicht dieser Steine ist Hérodiade, toter Dinge, die den Raum füllen (v. 40), die im Sinne des Spiegels auch auf ihre Bewohnerin bezogen werden

1) v. 5: oyant jadis l'ange: wenn 'jadis' beirrt, übersetze man: einst hörend den der jetzt Engel ist.

können (v. 91), sogar ihre Seele darstellen (v. 134). Doch sie existieren hier immer außen, wie in Ig. 39, 42, D 53 für den Sonnenuntergang, auch 145, 12 als Leitstern, und vgl. Ci 84 und besonders R 27 ff. Besonders gern sind diese Außenweltsdinge körperbezogen, 128, 1

Ses purs ongles dédiant très haut leur onyx,

Pitre I, 11 (nacre), und vor allem als Augen: 130, 8 Dans le joyau de l'oeil, D 6, Ci 22, Hér, 91. Man vergleiche hier 'trésor', der das Haar darstellt 101, 12 Très grand trésor et tête si petite, 126, 7. 'Trésor' ist jugendlich-lyrisch 26, 10; 46, 19; 61, 72; später für alle hohen Werte: D 90, 103, 158, 181, 283, 302, 316, 333, ML 66, V 49.

Später sind Edelsteine Sinnbilder für das Werk des Dichters: Worte sind edle Steine D 93, 103, 346, der Alexandriner ist (239) le joyau définitif, das Werk des Dichters Aub 32, V 66, D 325, und der Dichter selbst (Banville, D 122) ist 'l'être de joie et de pierreries, D 124; Musik 231.

All dies erhält Sinn und Weihe im Symbol des Diamanten[1]. Der Diamant ist das Auge der Frau: Hér, 116, 'au clair regard de diamant'; und in der charakteristischen Nähe der Rosen: VC 107

A qui par un regard charmant
Même eût-elle les lèvres closes
Jette à l'entour le diamant
On ne peut donner que des roses.

In dieselbe Sphäre gehört der Diament von 'Dame sans trop'. Ich glaube, es ist Nobilings Irrtum bei der Interpretation dieses Gedichts, daß er die strenge Scheidung der Sphären in Mallarmés Symbolen nicht berücksichtigt. Die höchste, wo alles Symbol ist, ist die des Dichters. Die Liebesgedichte stehen auf einer niedrigeren Stufe, mehr dem Dekorativen, dem Menschen, dem Körperlichen zugewandt, sie wollen ein höchstes Symbol gar nicht. Die Leichtigkeit des Gedichtes würde zu sehr beschwert durch ein strenges Symbol, oder anders, die Atmosphäre des Gedichtes löst das Symbol mit auf in ihre Unbeschwertheit.

Rosen und Diamant des Körperlichen auch: 112, 12

Ne produisent fleur sur la joue
Dans l'oeil diamants impayés,

ähnlich VC 37

une qui tempère
le diamant par des lys.

1) Vgl. Nobiling VII, 179—80, der nur fünf poetische Beispiele behandelt und teilweise zu anderen Schlüssen gelangt daher.

Der Diamant ist edelster Schmuck der Frau VC 45. In dem Gedicht des Widerstreites zwischen dem Liebenden und dem Dichter schillert der Diamant im Haar der Frau nach beiden Seiten: 153, 13

Expirer, comme un diamant,
Le cri des Gloires qu'il étouffe.

Hier ist bereits das Sinnbild des Dichtertums, wie in dem frivolen VC 73 die Beziehung diamant-génie:

Sur le chignon blond de Jeannie
Un diamant scintille à nos
Regards quand avec le génie
Elle dompte les pianos.

In dieser Zwischenstellung findet 'r u b i s' seinen Platz: Schmuck der Frau und Sinnbild des hohen Trostes den sie bringt für den Liebenden 131, 13; 155, 10, andrerseits reines Symbol des Dichterischen 134, 2 boue et rubis.
Diamant ist die Schau des D i c h t e r s, Toast, 45

Que, pluie et diamant, le regard diaphane,

D 158: le lustre . . . l'exhibition prompte, sous toutes les facettes, de quoi que ce soit et notre vue adamantine; ist der Dichter selbst: Villiers (D 67) diamant d'un ordre solitaire, D 120 le fol, adamantin, colère, tourbillonnant génie, D 112 diamanté d'influence tennysonienne; ist das Dichtwerk: 261 certaines conclusions d'art extrêmes qui peuvent éclater, diamantairement, dans ce temps à jamais, en l'intégrité du Livre; Poe 170 ce qui toujours fut pour Poe, ou fulgurant ou translucide, pur comme le diamant, la poésie; das Werk Beckford's (96) ne laisse de tout évanouissement voir que pureté éparse et diamant, comme les étoiles à midi.
Einen jugendlich überschwänglichen Diamanten gibt es auch: an Mistral 1865: (Aub. 42) vous habitez un des diamants de la voie lactée. In Zusammenhang mit dem 'Erwählten' stehen die Diamanten der Ouverture: v. 95 les diamants élus d'une étoile mourante, und v. 15 in Beziehung auf den Schwan. Dagegen ist Ig. 42 ein Gegenstand der Umwelt wie alle edlen Steine. Und ganz peripher sind Diamanten als Gegenstände oder deren Abbild: D 38, Ci 29, 38, 47.

Fest und Prunk

Die Worte der Feier sind zahlreich und entdecken einen Grundzug der Weltbetrachtung des Dichters. 'F ê t e' ist die Tageszeit, Hér, 10, besonders der Sonnenuntergang, 123, 14 un astre en fête, Faun, 100; 126, 6; D 315, VC 70. Ist vor allem und immer

die Feier des Dichters: 84, 9 élu pour notre fête Très-simple, D 119: in jugendlicher Begeisterung: Institue, o mon songe, la cérémonie d'un triomphe à évoquer aux heures de splendeur et de féerie, et l'appelle la Fête du Poëte. Des Dichters Wirken ist Fest, das Buch, D 29, 54, 141, 221, 303, der Zustand der dichterischen Ekstase ML 45: des fêtes à volonté et solitaires, V 53; die Literatur 95, 269, 338, Theater 193, 159, 175, 258, 212, 311, das Mensch-Sein 73, 100, 229, 350, VC 42, jugendlich 15, 58, D 25.

Mallarmé's Fest ist immer verbunden mit Prunk und Pracht: 'P o m p e': 141 pompes souveraines de la Poésie, ML 65, Huret 61: je crois que la poésie est faite pour le faste et les pompes suprêmes d'une société; in der Natur 45, VC 122, D 315, Katholizismus 303, 311, Theater R 73.

Auch 'l u x e' ist zuerst und vor allem das was dem Dichter zukommt: seine Existenz ist (V 15) la spéciale et toute de luxe organisation du poëte, 321, 336; im Dichtwerk (216) afflue le luxe essentiel à la versification, 108, 186, 257; der Raum des Dichters ist (53) cette contrée de luxe et sonore, 130; im Intérieur, durch die Möbel wird erweckt (196) selon des torsions le bizarre luxe de sa propre chimère: das ist die Prosa-Fassung von 122, 5

Luxe, ô salle d'ébène où, pour séduire un roi
Se tordent dans leur mort des guirlandes célèbres;

von Dingen auch V 54, D 332, 27; Ballett 208, Theater R 59, 79.
'F a s t e' ist des Dichters V 15 l'étoffe de fastueux pensées, auf dem Dichterschiff 9, 7

l'avant fastueux qui coupe

D 78, 83, 103, 222, 261, 348, des Werkes ML 34, D 129, 142, im Theater und Leben 212, 305, 31, 231, 309, C 71, vgl. auch 'g a l a' 157, 181, 211, 136, R 59.

'S p l e n d e u r': splendide kennzeichnet schon die gleissende Schönheit Hérodiades, 74

la splendeur ignorée de votre être,

und v. 94, dort für das Haar wie Faun, 66. Ist der Dekor der umgebenden Gegenstände Ig 40, Ouv, 51, dann des Theaters Ci 65, D 21, 22, 191, 204, der lustre 158, Theaterheld 24, 223, R 58, Musik 350, Natur 165, Menschliches D 46, 91, 358, V 23, Ci 19. Und ist vor allem wieder des Dichters: 85, 38

Le splendide génie éternel,

V 52: le détenteur de la splendeur commune, V 45, D 142, 157,

209, 242, 287, ML 45, 50. Eine Art Verheißungsland, wie so viele, ist 144, 2

Outre une Inde splendide et trouble.

'éclat', éclater, als Glanz, Pracht, hat dieselben Bezirke. Es verdankt gewiß einen großen Teil seiner Beliebtheit der Klangfolge (é-a, s. o.); Poesie: 46, 19; Ouv, 36; 109, VI; 123, 10; 125, 12; 126, 5; und die nicht hierhergehörigen, der Bedeutung nach: 79, 96; 116, 3, 159, 11; Prosa: D 31, 36, 46, 69, 81, 94, 104, 109, 118, 121, 124, 126, 130, 143, 144, 147. 157, 161, 181, 199, 204, 209, 221, 223, 225, 226, 238, 242, 244, 256, 261, 271, 276, 287, 288, 298, 304, 309, 315, 329, 336, 339, 350, 353, 359, 363, 372, ML 45, 71, V 54, P 164, Dipt. II, Aut. 11, VC 16, 63, Ci 39.

'Magnifique', magnificence: Toast, 16

Magnifique, total et solitaire, tel

124, 6; es ist ein Wort für die höchsten Werte: Monv 663 les vêpres magnifiques du Rêve, R 73, ML 66, V 21, 51, 71, Aub 35, auch D 54, 76, 81, 100, 131, 154, 166, 191, 204, 213, 217, 225, 244, 295, 307, 324, 335, 352, 372.

Noch 'somptueux', somptuosité, mehr in den Randgebieten verwendet: D 81, 91, 122, 166, 231, 315, 372, VC 92, Ci 30, 62, R 42, 78, 91.

Zur Feier fügt sich für den Dichter die Vorstellung des Sieges und Triumphes: 'Victoire': 126, 1

Victorieusement fui le suicide beau,

auf sieghafte prächtige Weise ist der schöne Freitod der untergehenden Sonne mir dahingegangen; alle Worte der Feier dienen hier zur Verherrlichung der höchsten Stunde die der Dichter kennt: royal, éclat, fête, triomphe die Essenz des Sieges, was vom Siege überbleibt — ebenso vom Sonnenuntergang D 263 —, die Fortführung von 'victoire'. 'Sieg' wird nur auf das Allerreinste und Edelste angewendet — außer dem jugendlichen 42, 31 —, dreimal auf die Idee des Dichters, Villiers: V 72 précoce enfant de victoires et de songes, V 20, D 67, und in dem ans Höchste reichenden Liebes-Sonnett, 154, 8

De rire très haut sa victoire

Die große Feier des Lebens ist 'triomphe', die in Azur, v. 29 l'azur triomphe, der Dichter mit Qual erlebt; das gefeierte Leben im Faun, v. 7

je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses;

Hérodiade's stolze Haltung ist, v. 80, ce dédain triomphant; die Ueberwindung, der Aufstieg (vol), Sieg und Feier eines jenseitigen Lebens ist Cantique, 11

Dans les vols triomphaux
De cette faux.

Das ferne, vergangene Leben, das im Dichtwerk hervorgerufen werden soll, 158, 4

une ruine
Sous l'hyacinthe, au loin, de ses jours triomphaux.

Das Dichtwerk ist siegend: Prose, 2

Hyperbole! de ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu.

Das was früher die hohe Kunst war, jetzt allerdings, nach dem Erscheinen des neuen Gottes, es nicht mehr sein kann, ist (138, 5)

Notre si vieil ébat triomphal du grimoire;

das bleibende Werk des Dichters V 70 ist 'choc de triomphes', das Wort ML 50, D 306, Wort und Vers 225, 244, 287, das Buch 261, 268, Musik 27, 158, Theater 144, 175, 207.
Was den Dichter betrifft ist Triumph, sein Ueberleben im Tode: 132, 4

Que la mort triomphait dans cette voix étrange;

den gestorbenen Banville nennt Mallarmé 'triomphateur' (D 116). Daß der Tod des Dichters Triumph ist, heißt es auch 134: prélude aux triomphe et délice, hélas! anniversaires. Das Fest des Dichters (119), seine Geburt (V 27) sind 'triomphal'; 217: triomphe du génie.

Als steigernde Metaphern werden der Feier verliehen Ausdrücke der Hierarchie, der irdischen: königlich kaiserlich, der öffentlichen: 'Solennité', der religiösen Heiligung: Weihe.
'K ö n i g l i c h' steht für Herrlichkeit und Pracht, des Haares: 155, 12

en l'air que ce feu troue
Avec des royaumes épars,

der untergehenden Sonne: 126, 4

une pourpre s'apprête
A ne tendre royal que mon absent tombeau,

der Kuß der Geliebten ist 113, 10

Sylphe dans la pourpre d'empire,

ihr Haar 127, 13

casque guerrier d'impératrice enfant.

'König' folgt aus dem Bilde der Pracht. 122, 5

Luxe, o salle d'ébène où, pour séduire un roi,

so ruft der Sonnenuntergang im Walde (D 46) den 'intrus royal qui n'aura qu'à venir'; und vgl. die Löwen Hér, 5 ces anciens rois, D 177, tapis de royauté.
Schließlich bezeichnet 'königlich' den Herrscherrang des Dichters: er ist (D 75) roi spirituel; er hat (348) 'quelques privilèges, anonymement, de royauté, auch V 49; vom Dichtwerk heißt es 'royaume' (96), die Literatur ist (ML 32) un palais ininterrompu ouvert à la royauté de chacun.
In der gleichen Weise ist der Dichter 'p r i n c e': Whistler (D 125): un Monsieur rare, prince en quelque chose, artiste décidément; Villiers (D 72) un prince intellectuel, dasselbe V 15; 'le princier L. Tailhade' (VC 122); die Verkörperung des idealen Menschen, der Hamlet des Mittelstücks im Coup, ist (Coup 7) prince amer de l'écueil; der Liebende 153, 11 ton princier amant; jugendlich: 46, 13 cafés princiers.
'M a j e s t u e u x' ist ähnlich angewendet: 12, 19; D 93, 162, 192, 193, 231, 236, 305, 323, 331, 359, V 23, 70.

'S o l e n n e l': weihevolle Feierlichkeit haben die Worte im Garten-Paradies der Poesie, Toast, 43

Une agitation solennelle par l'air
De paroles,

denn das Fest des Dichters ist 'Solennité' (144), eine Divagation ist so genannt, sie schließt auf 'le ministère du Poète'; 'solennité' kleidet den Dichter V 71, D 99, 114, sein Werk 63, 72, Theater 170, 209, R 59. Ein erlesenes Publikum bringt dem Dichter dar (ML 53) la solennité de votre sympathie, und das ist übertragen aus derselben Situation, eines um den Dichter gescharten Kreises, hier in Brügge, wie dort in Oxford, 103, 12

solennellement cette cité m'apprit
Lesquels entre ses fils un autre vol désigne;

es ist mit schwerer Würde gesagt wie D 19, 172, 241, VC 130.

Am höchsten in Mallarmés Auffassung vom Dichter steht 's a c r e', ausstrahlende Feier und Heiligung zugleich. In jedem Dichter wohnt ein Priester (D 222), und Dipt. II spricht er von der 'Théologie des Lettres'. Des Dichters Vers ist geheiligt 84, 22 sourd à mon vers sacré, auch D 217, Dipt. NRF II. Seine Augen: 86, 53 De n'ouvrir pas les yeux sacrés, D 123. Sein Habitus ist Weihe: 21, 13 que c'était tout mon sacre (nur 2. Fass.). Der

Dichter ist (349) 'jongleur sacré', was ihn betrifft ist Weihe 365, ML 60, peripher VC 67, 14, 46 (2. Fass. nur) l'orgueil qui sacre l'infortune. Des Dichters Werk: 139, 13

Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre;

so alles was die Poesie betrifft: D 9, 224, 260, 269, 355, V 19; Theater: (147) Sacre d'un des actes de la Civilisation, 149, 187, Tanz 158, 175; Musik ist 'Plaisir Sacré' (Titel 295), Natur 331, 46, 165. Feier des Lebens ist: Faun, 76 le sacré fardeau nu, 160 le rire sacré, 54.

'Sacre' ist das letzte Wort der Handlung des Coup de Dés — vor dem Schluß-Satz, der die Folgerung zieht und sozusagen wieder von vorn anfangen läßt — p. 11 avant de s'arrêter à quelque point dernier qui le sacre. (Es handelt sich um 'le nombre total en formation', den immer wiederholten schöpferischen Versuch, der zum Sternbild wird).[1]

Altsein

ist für Mallarmé eine besonders affekt-betonte Vorstellung. Dinge erscheinen gern unter dem Aspekt des Alt-Seins, Abgesetzt-Seins, Außergebrauch-Seins, und daraus entsteht eine unlogische, rein dichterische Vorliebe für manche Worte, die dies bezeichnen.

'V i e u x' steht ohne sinnhafte Notwendigkeit, rein affektisch gesetzt, in den meisten der ersten Gedichte: 17, 10 le pavé vieilli, 43, 4 les vieux jardins, 30, 6; 35, 12. 46, 16; 25, 4; Ouv, 25 beziehen sich auf Menschen. Alte Dinge sind dem Dichter teuer D 14, Möbel D 10, auch 81, 2, Hérod, 13, 30, 43; vielleicht ist der Ueberdruß des Ennui, in dem Sinne: es ist alles alt, es gibt nichts Neues zu erleben, zu hören wenn vom Altsein der Welt gesprochen wird, 28, 1; 47, 23; Ig. 38.

Dieses ist der Gebrauch in der Jugendlyrik, später hat 'vieux' immer einen bestimmten Sinn des Erhabenen in Beziehung auf das Dichterische: 138, 5

Notre si vieil ébat triomphal du grimoire

ist nicht etwa das Abgetane, Ueberlebte, diesen Sinn hat 'vieux' nie und dann würde auch nicht das ins Schöne steigernde 'si' stehen, vielmehr die zusammenfassende Rückschau noch einmal in Liebe auf die ganze Pracht der alten Dichtung, die dann trotzdem abgesetzt wird, weil ein neuer Gott kam, die Tat des Neuen wird noch gesteigert dadurch, daß das Alte nicht etwa geschmäht wird. In dem gleichen Sinne heißt es: D 71 (der

1) Wer gegen das 'sacre' der Poesie die Hand erhebt, begeht ein sacrilège, 168, 191, 194, 240, 359, V 52; Hérodiade ist der Poesie Verkörperung 59, 58.

Vers) un vieil instrument parfois faussé, 121 notre art éternel et vieux comme la vie, 71 la vieille et sainte élocution. Und das dichterische Erlebnis ist 122, 2 Tel vieux Rêve, désir et mal de mes vertèbres, 157 le vieux secret d'ardeurs et de splendeurs, V 24 le vieux, le terrible mystère.

'ancien': manchmal bedeutet 'ancien' in logischer Anwendung: das was früher bestand, einmal gegenwärtig war; so: 69, 15

Les anciens désaccords
Avec le corps,

d. h. die vor der Enthauptung bestanden, und Coup 4 le Maître, hors d'anciens calculs. Doch daß auch dieses keine logische Notwendigkeit besitzt für den Dichter, sondern daß das Vorher-Sein rein dichterisch gefaßt werden kann als ein Altsein, beweist der Gebrauch von 'antérieur': 27, 32

Au ciel antérieur où fleurit la beauté,

V 10 Un à un, chacun de nos orgueils, les susciter dans leur antériorité et voir, D 46, Ig 40, 48, Ouv, 16. Manchmal kann man ergänzen ein: das was früher war (es betrifft immer den Dichter) und jetzt nicht mehr ist, hélas: 197, des génies antérieurs, 147, 272, und vgl. D 13, 23, 81, 274, 285, ML 34, Dipt. II, R 28, 37. Doch in den meisten Fällen ist 'ancien' ein übersteigerndes Wort für 'alt': 42, 33; 48, 7; 56, 15; die Orgie von 'ancien' ist Ouverture, 17, 22, 44, 57, 55, 74; Gegenstände des Intérieur sind 'ancien': Aut 9, D 14, VC 41, Ig 35, D 10, Monv 660: miroir ancien du silence.

Dieses Wort trägt die Vorliebe des Dichters für das Alte über den Bereich von 'vieux' hinaus in die reife Poesie. Es ist ein rein dichterisches Wort und es ist ein kennzeichnendes Beispiel dafür, wie ein solches Wort in seiner Einzelanwendung genommen den Interpreten Kopfzerbrechen bereitet, während es sich unter dem Winkel des allgemeinen Dichterischen gesehen in ein harmloses Wort auflöst, in eine dichterische Schönheit.

So schon Faun, 4 mon doute, amas de nuit ancienne, die 'alte' Nacht ist die vergangene, aus der der Faun erwacht. Und ganz ohne gewichtiges Meinen Toast, 52 la mort ancienne, 146, 5 La chambre ancienne de l'hoir, auch 130, 4

le front couronné, son ancien foyer.

Und parallel zu 'vieux' ist was den Dichter betrifft Thérive 305 le secret intime et ancien de mon rêve, D 67, 81, 102, V 9. Nur aus der Vorliebe zu dem Wort steht 'ancien' D 52, 73, 98, 230, Zola 39, 41.

Auch 'antique' — nur an einigen Stellen: 159, 14 une antique amazone, R 81, D 324, und wohl Faun, 36 un flot antique de lumière (für: un flot d'antique lumière) bezieht es sich auf die Antike — ist immer ein dichterisches Wort für 'alt': 102, 6

pour baume antique le temps

Ig 48 le hasard, cet antique ennemi; 38, 8; Hér, 89; Ouv, 42; D 10, Ig 41, V 74.
Der Traum und Sang des Dichters ist 'antique': V 20 son antique âme à laquelle il croyait, D 118 l'antique délire du chant, ML 43 antique grimoire, Poe 204, D 308, CP, VC 20; und dazu gehört: Prose, 36 J'occupe mon antique soin, nichts als die dem Dichter teure Sorgfalt auf den Vers und die aesthetische Erkenntnis, die er 'alt' nennt, weil er sie sein ganzes bisheriges Dichterleben hochhält, alt wie die Seele die ihm zugehört; 'antique' erinnert hier wohl an Byzantinismus (Th. 413) oder an 'essence de la poésie de tous les temps' (Soula, Herm, 36), aber wie unwesentlich das Wort für den sinnhaften Aufbau des Gedichts ist, zeigt die von Thibaudet mitgeteilte Variante 'exotique' für 'antique'.
Wie sehr dieses Wort dem Dichter geläufig ist, wie sehr es in seine poetische Umgangssprache eingegangen ist, zeigt die häufige Verwendung in den Randgebieten: Ci 40 cette antique mendiante, VC 14 Rue antique du Bac, VC 25, R 39, 72, 88, D 61, 68, 144, 148, 184, 244.

Von den Worten des Abgelebt-Seins ist 'fané' vornehmlich den frühen Versen zugehörig; nach dem Ausspruch der Vorliebe für (D 10) 'la grâce des choses fanées' steht es: 14, 37; 51, 12; D 169, auch Poe 134. Die Blumen im Dichterparadies, Toast, 46 dont nulle ne se fane, spiegeln sich in VC 106 la même fleur jamais fanée.
In der späten Dichtung liebt Mallarmé 'désuétude': einerseits als etwas Wertes, ein poetisches Wort: V 53 en le charme et leur désuétude (des bibelots), D 48, 360; Poe 124 steht es für 'long-forgotten'. Das Bild des Petit Air I, 3 Mire sa désuétude, klingt an: 220 Bruges, Gand, terroire de primitifs, désuétude, und lokalisiert das Gedicht — wenn das noch nötig ist neben der Verwandtschaft mit Rémémoration —, auch ähnlich für Oxford (ML 54) des nuits de votre ville où règne la désuétude de tout excepté de penser. Das Letzte, Fixierte, das letzte, was bleibt im Coup ist (11) Une Constellation froide d'oubli et de désuétude. — 'Oubli' ist ein ganz poetisches Wort, das fast nur in den Versen des 'Ennui' zu finden ist: Enf. Prod., 41, 22; 47, 24; 48, 1; 56, 9; 57, 36; 79, 107; 124, 3; 129, 13; in der Prosa ist es

poetisch verwendet: Ig 40, D 13, 35, 33, 59, 67, 88, 107, 118, 228, 251, 341, ML 41, V 19, Monv. 662, P 204, VC 58, R 28, 61, Ci 22. Immer als ein Vergessenes, Verschlossenes. — Andrerseits kann 'désuétude' etwas Böses, der Feind des Dichters sein: Aut 9 interrègne pour le poète . . . l'époque contemporaine . . . est trop en désuétude, und so D 331, 145, R 74.
Es ist bemerkenswert, daß die zersplitterten Lieblingsworte dieser Gruppe — außer vétusté, 102, 2, Moréas 184 — wie 'déchu', Ouv, 8, D 59, 48, Ci 83 (Igitur ist 'Déchet' auch D 60, ML 60), 'désaveu' 147, 11, 'décrépitude' D 5, wie ja désuétude selbst, gern mit dem 'dé-' des Entwerdens gebildet sind; 'dé-' ist ein Blick in die Zeit, das Verfallen-Sein des jetzigen Zustands ist mit der poetischen Wehmut des Rückblicks verbunden, wie z. B. das R so teure 'défraichi': R 61 aux vêtements défraichis, 76, 103, 105; auch 'déteint': D 10 ont déteint avec le temps, D 5, 15, 220, 'dédoré' D 9, 81, 2 u. a.

Die Krone aller Worte dieser Vorstellung ist 'a b o l i r'. Es taucht zuerst in Ouverture auf und überstürzt sich gleich am Anfang aus reiner Freude am Wort:

Abolie, et son aile affreuse dans les larmes
Du bassin, aboli.

Es ist ganz poetisch, nur Körper, in den Anwendungen auf Gegenstände des Intérieur, oft fast nur Musik wie: 128, 6 Aboli bibelot, V 53 des bibelots abolis, auch 150, 1

Une dentelle s'abolit

und 142, 4

Dans plusieurs ronds de fumée
Abolis en autres ronds.

Der spätesten Zeit gehören an: 156, 8

Quel sépulcral naufrage
Abolit le mât dévêtu

und 'Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard! Es ist hier höchstes Dichterisches später Künstler, der schönste Körper kleidet eine letzte Erkenntnis ein. Das eine Mal ('A la une') hat die Welt (naufrage) die Macht über den Menschen, das andere Mal (Coup) ist die Tat Subjekt, sie wagt, die Möglichkeit ihres Sieges ist da, sie wird nur durch die Negation abgestritten.
Manchmal ist 'aboli' nur ein Ausdruck der Vergangenheit, ein übersteigerter: D 147 jours abolis sind die Ur-Tage des Volkes; oder des Tot-Seins: R 62 de la grande ville, éclipsée, morte, abolie; Ci 51 une fumée précieuse au plafond, flamme abolie de panaches; und in diesem Sinne ist Toast, 28

cet Homme aboli de jadis

der Mensch nach dem Tode.
'Abolir' ist ein rein poetisches Wort und ist daher in der theoretischen Prosa — in der poetische Effekte nicht oder nur sehr beschränkt möglich sind, wie 275 'aboli' als Ausklang eines Absatzes — selten: 245, 323, 331, ML 59, R 27.

Den Eindruck des Altseins vervollständigen die Adverbia der Zeit, die für den Dichter einen poetischen Reiz haben, ein Traumland in der Ferne der Zeit andeuten: 'autrefois': D 6 une Femme d'autrefois ist die Frau aus dem Jenseits der Traumwelt, der idealeren Welt der 'Choses Passées'; D 9 les longues diligences autrefois; 124, 5

Un cygne d'autrefois

ist der Schwan aus einem idealeren Einst, und 100, 8

Dans autrefois et puis dans le futur aussi

die Spiegelung der Liebe in Vergangenheit und Zukunft; so: D 47, 62, 73, 100, 156, 190, 327, Aut 12, VC 65, 132, R 31, 76, 81.
Noch ferner, uranfänglicher im Klang, und poetischer ist 'jadis': die Traum- und Märchenzeit des Kind-Seins: 17, 14

Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté

traumhaft D 10 ma soeur au regard de jadis; Poes archaisierendes, traumfernes 'yore' wird meist mit 'jadis' wiedergegeben. Doch dann ist es einfache Münze für 'vergangene Zeit': 26, 11; 28, 3; 34, 2; Hér, 84; Ouv, 22; 81, 4, 8. Deutlich poetische Uebersteigerung, des toten Menschen Rückblick auf seine Lebenszeit: Toast, 28 cet Homme aboli de jadis, 132, 5, oyant jadis l'ange; ebenso Coup 4 des alten Menschen Rückblick: jadis il empoignait la barre, als er noch jung und rüstig war. Und gern und häufig: Ig 55, D 48, 65, 74, 76, 89, 91, 105, 127, 169, 247, 265, 307, 323, ML 78, Aut 5, VC 41, 68, Ci 10, 60, 96, R 42, 85, 90, 99.
Manchmal wird das Neue gegen das Alte ausgespielt; in den Jugendversen erscheint als Ausfluß des Ennui die Sehnsucht nach jungem, unverbrauchtem Neuem: 'jeune' 28, 4; 26, 10 35, 22; 63, 93; D 43, anders 90, 44; 'premier' 28, 2 au jour Premier, 63, 90; 75, 35; D 6, 14, Ig 40, VC 53.
'Récent' dagegen bezeichnet in der späten Prosa des Dichters Vorliebe für das jüngst Entdeckte, für die Höhe der Zeit — und noch mehr 'contemporain', das sogar zu einem Werturteil wird: 196 rien de mieux ou de contemporain, ML 73 la seule forme contemporaine parce que de toute éternité; D 165, 175, 203, 213, 224, 231, 260, 266, 290, 326, 336, 350, 372, Aub 27, ML 41

V 19, 72, Aut, 9, Dipt. II, R 39, 59, 66, 67. — Die Verwendung von récent in 134, 5

le gaz récent

findet sich oft wieder, es ist das, was die Zeit leistet; Mallarmé spricht gern von (ML 37) la génération récente, (D 235) la phase récente. Als Erfindung z. B. V 68 ces balles explosives des tueurs récents; ich halte nicht dafür, daß es spezialisiert, also 'das Neueste auf dem Gebiet des Gases' (vgl. Nobiling VI, 111), es ist nur 'das neuartige Gas', wie 230 la symphonie récente des concerts, D 72 une souverainité récente, eine neugeschaffene, die des Dichters, die letzte Krönung der altadligen Familie; D 206 la récente foule ist die Menge im Theater die sich soeben versammelt hat. Noch: D 62, 73, 80, 114, 211, 235, 328, 338, R 74.

Natur

Tageszeiten

'Aurore' ist das Frühlicht das den Träumer besucht, der sich zu dichten bemüht, es ist erlebt vom Innenraum aus und steht mit ihm in einem Bildzusammenhang:

34, 8 Que dire à cette Aurore, ô Rêves,
50, 5 l'Aurore se jeta sur la lampe angélique.

Meist ist 'aurore' ein Farbenbild: 28, 8

Que rougit la pudeur des aurores foulées,

46, 17; D 193; VC 8, 64, 139, 170, ein Bildeffekt ist auch 103, 10; VC 12, 90, und Ouv, 4, 7, 17. Die Kälte wird betont, VC 36, 42, wie in der Allegorie auf Puvis de Chavannes (nrf 140). Hier, in dem Gedicht der Morgenfrühe, stellt 'aurore' die Zeit der Einsamen, der Vorläufer dar, die früh aufbrechen, die ihrer Zeit vorangehen, trotz der Kälte des Empfanges die sie in heimlichem Grimme die Faust ballen läßt gegen dieses allzu selbstsichere verhaßte (azur! wie in der Jugend) Auftreten; und trotzdem sie nicht gehört werden von ihrer Welt, die gegen anderes taub nur auf ihrer eigenen Trompete bläst: So hat doch jedes Frühlicht, jede Zeit, selbst wenn sie noch so starr ist, ihren Hirten, dem endlich der Ruhm zuteil wird; denn er, mit allem Rüstzeug versehen, verzagt nicht, sondern schlägt solange hart auf, sein Schritt ist zukunftsträchtig, bis daß die Quelle reichlich springt.[1]

Der 'Morgen' ist immer keusch und unberührt 27 28; 36, 2; Ouv, 65; Hér, 9 (46, 13); es ist der Anbruch des neuen Tages,

1) in einigem abweichend, vgl. Soula, Herm, 91—100.

von dem der Dichter die endliche Verwirklichung seines Traumes erhofft: nrf 124. Der Morgen ist eine heilige besonders weihevolle Zeit, daher die Stunde des Todes für den Dichter: Toast, 51

le matin de son repos altier.

'Mittag' ist nur im Faun, in aller atmosphärischen Wirklichkeit und Glut seines Impressionismus. Und vielleicht heißt Prose, 15 'midi' weniger 'Südland' als Mittag, die Höhe des Lebens auf der der Dichter steht, was auch in 'Eté' liegt. Es ist die Mitte seines Weges.

'Dämmerung' versinnbildlicht das Warten auf den Abend, da der Abend die Stunde des Festes ist (D 5); sie steht in Zusammenhang mit dem Sonnenuntergang und ist daher wert: D 29, 53; Ouv, 85; R 85, dringt in die Gegenstände des Intérieur V 48, 54; D 328, leitet zum Horizont der Ferne-Sehnsucht 93, 5; D 120, und ist daher die Zeit des Träumens R 59, D 8, 179, auch 30, 5.

Der Abend ist vor allem die Stunde der untergehenden Sonne: 17, 12; 26, 15; 84, 14; 94, 18; 146, 1; D 52; V 52. Der Abend ist die Zeit des Liebens: 49, 14; Hér, 125, daher Herodiadens jungfräuliche Furcht und ihr Grauen davor, Hér, 50, 105, und vielleicht ebenso Ouv, 66: le soir méchant. Zu diesen Bedeutungen der Feierstunde gehört das schöne Wort 'vespéral': 128, 3; 155, 14; D 55. Doch hat 'Abend' noch einen besonderen lyrisch-symbolischen Wert, er ist das Sinnbild für ein höheres Sein — vielleicht unsichtbar vom Sonnenuntergang herkommend —: 82, 11 des Engels 'vol du soir'; Villier's Werk (V 70) glissement amer d'ombres et de soirs; Musik: 297 exaltations . . d'immémorialité, de soirs et de gloire, 244 l'élocution descend au soir des sonorités, 186 son or, ses frôlements de pensée et de soir; ist ein Symbol des Tanzes 182; vgl. auch Poe 152 als lyrisches Wort, für 'gloom'; und der Abend wird betont: D 18, 55, 75, 84, 331, ML 39; 135, 9 les cités sans soir.

Die Nacht wird in frühen Versen ersehnt als Erlösung von der Grausamkeit des Lichtideals: Sonneur, 9; Azur, 7. Sie ist die Zeit der Arbeit und Qual des Dichters: 43, 6; 50, 1; daher ist wohl zu verstehen des Fauns (v. 4)

mon doute, amas de nuit ancienne.

Nacht ist das Geliebte und das Feindliche zugleich, schon in der lyrisch-überschwenglichen Jugendprosa, D 60, 118, 'was dem Dichter schadet' (rein lyrisch 12, 10; Hér, 109); wie Toast, 55

Et l'avare silence et la massive nuit,

die Nacht des Todes, wenn der Dichter nicht mehr sprechen noch schauen kann; und ähnlich parallel, Schweigen und Finsternis Ouv, 54

> Et, force du silence et des noires ténèbres
> Tout rentre également en l'ancien passé.

Nacht ist das Sinnbild der verzweifelten Einsamkeit: 145, 12; und 148, 2 la veillée amère.

Dieser doppelten Haltung der Nacht gegenüber liegt zugrunde, daß die Nacht die Zeit der Poesie ist, vom tags gehetzten, nachts schaffenden Dichter immer wieder erlebt; Igitur ist das erste Nacht-Gedicht, das erste das entstanden ist ganz aus der augenblicklichen Situation, wo die Phantasie nicht mehr in ein Jenseitiges flieht, sondern sich in die Dinge einbohrt, in ihnen dichterisches Leben weckt; und ebenso sind in der Nacht entstanden: die Ding-Triologie nrf 146—51, nrf 122, früher 'cette Nuit' geheißen; auch 101, 9; D 33, ML 54. Besonders gern nennt der Dichter die Schaffenszeit, mit preziöser Spezialisierung, 'minuit': 48, 5; 126, 6; 128, 2; D 75, 130; ML. 84; der erste Akt von Igitur heißt 'Minuit', und das klingt nach in der 'toque de minuit' des Coup (p. 7).

'Nacht' erscheint als Bild für den Schleier der Dunkelheit, den der Dichter über sein Werk legt: V 10 la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime, D 285 quelque encrier sans Nuit; das dunkle nächtige Musengewand des Dichters 21, 2 Rance nuit de la peau; D 23, 43, 172.

Worte der Nacht sind: 'ténèbres' 122, 7; 149, 14; 68, 6; Coup 8; Ouv, 54; Ig 41; als Schleier 256, 284; als etwas Hehres wie der Abend: Musik schafft Nacht: 331, 310, vgl. 300, 220. 'Ombre' ist in der Poesie stets vom Nachleben des Geistes und des Dichters gebraucht: Toast auf Gautier, Tombeau de Baudelaire, Villiers (V 60), auch 48, 8; oder bezeichnet eine Person, Hér, 1, 49, 63, 77; Faun, 36, 110; Ouv, 38; Coup 3 und 5. In der Prosa ist 'ombre' sehr gern verwendet, oft mit einem lyrischen Wert wie V 60 glissement amer d'ombres et de soirs — Poe 60 ton oeil d'ombre für 'thy dark eye' —, D 6, 9, 14, 37, 45, 52, 59, 109, 115, 123, 165, 185, 270, 284, 299, 307, 308, 316, 322, 324, 326, 341, 361; ML 54; Ig. 41; R 59. 'Obscur' zeichnet die Nachtstimmung: 100, 4 bouquetier de cristal obscurci, 123, 11; gern im Uebergang schillernd zwischen Lichtwert und übertragenem Sinn: 140, 2 A crisper un poing obscur, Ouv, 70; auch noch 133, 12 der helle Block gegen 'un désastre obscur'; rein übertragen 22, 7; Hér, 70. In der Prosa immer gern mit dem Nebengedanken: L'obscure subli-

mité (248), 134, 160, für das Geheimnisvolle ML 52, Undefinierte, Unverständliche, D 30, 191, 215; VC 170.[1]

Jahreszeiten

Gegen den Frühling ist des Dichters Haltung feindlich: 30, 1 le printemps maladif, 328 le vénéneux printemps; l'Ecclésiastique (D 41) ist das Beispiel der nicht sehr erfreulichen 'inspirations printanières'.

Der Sommer verkörpert die Zeit der Höhe und Reife: daher fürchtet die jungfräuliche Hérodiade nichts so sehr wie: (v. 100) Si le tiède azur d'été . . me voit, und der sinnliche Faun liebt diese Zeit am meisten (v. 59): j'élève au ciel d'été . .; das hohe Spiel der Sinnlichkeit heißt 'Tristesse d'Eté', es ist Spiel, wie D 18 toutes les joies enfantines de l'été, auch D 40. Die Höhe der Liebe ist 100, 7

La même rose avec son bel été,

die Hoch-Zeit des Lebens und der Kunst Prose, 20

L'or de la trompette d'Été.

Wie hier wird die hohe Jahreszeit durch ein Musik-Instrument dargestellt: (Valéry, Var. II, 210) 'le premier coup de cymbale de l'automne.

Der Herbst ist die höchste Jahreszeit des Lebens, er ist dem Sonnenuntergang ähnlich; D 165 adieu les splendeurs d'un holocauste d'année, erinnert an den 'prächtigen Selbstmord' der Sonne; oft zitiert sind D 7, Aub, 27, wo die Verwandtschaft der beiden ausgesprochen wird; der Herbst ist wie der Sonnenuntergang das Theater der Natur, D 164, und wird von dem Dichter nur ungern gegen ein geringeres eingetauscht, 263, 295. Mallarmé liebt die Situation des Herbstes im Garten und in seinen Wasserbecken: Soupir, Ouv, 12; vgl. 41, 11. Die Divagation 'Gloire' ist das Fest des 'pompeux octobre exceptionnel' (D 45), auch D 334.

Der Winter, der wie die Nacht die Zeit des dichterischen Schaffens ist, hat darum für den Dichter zwei Aspekte: er wird von ihm begrüßt und ist ihm zugleich eine Qual. Dieses Doppelgesicht ist schillernd in dem Verse 124, 8

Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui,

der Winter ist Glanz, und nur in ihm wäre die Möglichkeit des Fluges gewesen, die nun versäumt ist, doch gerade darum ist in

1) Ebenso 'sombre', 48, 1 63. 90; 85, 37; Coup 7; D 19, 42, 301.

ihm die Qual und Unfruchtbarkeit am nächsten und drückendsten. Der Winter ist die Zeit der dichterischen Arbeit: 30, 2; D 18, 41, (auch 199, 265), die Zeit des Träumens 48, 1; 158, 5; Frisson d'hiver. Bildlich: Hér, 11; 9, 8. Diese Zeichnung des Winters ist von der Jugendlyrik her bestimmt, sie wird nur zusammen mit den Jugendthemen fortgesetzt; später ist der Dichter unempfindlich gegen den Eindruck der Jahreszeiten, im Innenraum werden sie alle gleich; nur der Herbst ist ihm immer Erlebnis, die Zeit der Ferien an der Seine.

Landschaft

Den hervorragendsten Anteil an Mallarmés Landschaftsbild nimmt das Wasser:

Schon die frühen Gartenlandschaften sind immer bevölkert von 'jets d'eau': 24, 5; Hér, 68; in dem idealen poetischen Garten ist trockene Banalität, wenn der Springbrunnen fehlt (286); als Vergleich VC 126. Die erfrischende Ursprünglichkeit der Schönheit ist 'jet d'eau': Ci 65 comme jaillirait par soi-même une splendeur de jet d'eau éternel, D 207; Aub 36.

'Bassin' gehört ebenso zur Gartenlandschaft: 23, 7; 56, 18; Ouv, 2; D 100; Ci 13; ist das Orchester, übertragen von der Herbstlandschaft, 295.

Ein See ist Landschaftsteil: Faun, 53; 41, 13; auch im Kunsttraum von 35, 25. Wie im Pitre sind die Augen Seen: Ci 14 des yeux, ces lacs où se fond l'éternel azur d'un jour de bonheur, und wie dort erscheint der See des Gletschers des Ideals: 124, 3. Ein See als Bild: 46, 17.

Quellen in der Landschaft sind: Faun, 28; D 36, 40; VC 71, 134; 'fontaine' ist das Bild des Spiegels Hér, 50; D 9. Doch vor allem ist die Quelle Symbol des Dichters: D 150 (Wagner) le passant en train de boire à ta conviviale fontaine, die Quelle des Ruhms für Puvis (140, 8), der Dichter trinkt an der Quelle der Dichtung, D 226 (Banville) buvant tout seul à une source occulte et éternelle, D 118, 109, 132, CP. Aus dem Bild der Quelle leitet sich wohl zum Teil die Vorliebe für das schöne Wort 'boire' her: 46, 12; 63, 84; 78, 77; 132, 7; 137, 13; 141, 12; 148, 6; D 33, 89, 150, 184, 226; VC 134; Ig 63; und vgl. 'breuvage' 149, 9 'vase d'aucun breuvage', 38, 4; D 59; P 166. Besonders liebt Mallarmé zu sagen, daß der Mensch selbst ist (D 48) la source qu'il cherche, (120), une source innée, die Tänzerin (184) fontaine intarissable d'elle-même, VC 112, la jeune

source est en elle. Und Hér, 54; D 147, 159, 175, 199, 219, 307, 310, 331; V 15; ML 21, 56.

Ein beliebtes Teil der Gartenlandschaft sind Abgründe: Hér, 88; D 118; in Enf. Prod. ist 'Gouffre' bildgewordener Ennui. Aehnlich Toast, 85

> Vaste gouffre apporté dans l'amas de la brume
> Par l'irascible vent des mots qu'il n'a pas dits,
> Le néant. . .

'Abgrund' ist die vorgestellte Essenz: 286 l'intime gouffre de chaque pensée; 172 l'abîme d'art ist das höchste der Kunst, wie 145; 227 der Vers: au gouffre central d'une spirituelle impossibilité; 300; Theater: 304 le brusque abîme fait par le dieu, l'homme ou Type, 148, 162.

In der spätesten Dichtung ist 'Abgrund' das Wort für das Meer, das die irdische Welt versinnbildlicht: 157, 12

> Tout l'abîme vain éployé,

Coup 3 abîme blanchi, p. 6 und 9 gouffre genannt. Diese Rolle des Meeres als Sinnbild des Irdischen gegen die Idee beginnt sich zu bilden in Igitur, ein Vorklang, p. 39 de l'Infini se séparent et les constellations et la mer (dazu Monv 665); vgl. auch D 332: La mer dont mieux vaudrait se taire que l'inscrire dans une parenthèse si, avec, n'y entre le firmament — de même se disjoint, proprement, de la nature. Quelque drame d'exception, entre eux, sévit qui a sa raison sans personne. Beide, Meer und Sterne, sind aus dem Fluß der Dinge herausgelöst, sie sind die ewigen Richtungsgeber des Geschehens.

'Mer' ist ein ganz besonders lyrisch-affektisches Wort: 12, 7; 29, 14; 43, 5; 56, 23; D 6; Ig 63; unter Lieblingssymbolen wird es aufgezählt D 182, 245. Das Meer ist Sinnbild der Ferne und des Traumes: R 35 les mois employés à regarder la mer, R 65, VC 44, das seltsam an Valéry erinnernde Bild 174 (eine Tanzdarstellung der Deux Pigeons) sur un toit ainsi que la mer, und besonders schön 265 la main pour le lointain gantée de l'acheteuse prompte à choisir une brochure afin de la placer entre ses yeux et la mer. Hier steht das Wort 'mer' wohl hauptsächlich einer lyrischen Kadenz am Satzende zuliebe — wie etwa die wundervollen Kadenzen auf 'mer' die Proust liebt im dritten Bande der 'Jeunes Filles en fleur' — auch D 68, 88, 113.

'Ecume' ist Attribut, symbolhafte Verflüchtigung des Meeres, der Schaum erscheint in allen Gedichten, die das Meer zum Thema haben, 43, 3; 144, 7; 156, 6; 9, 1; Coup 8f.; immer ist seine weiße Reinheit betont. Er ist, im Coup, die Essenz des Meeres, die ein

Eigenwesen wird, zur 'Feder' wird, er ist im Mittel-Gleichnis des Coup die Ersetzung des freien Menschen durch ein aus der Welt selbst Entstandenes, ihre eigene Idee, sodaß am Schluß — Choit la plume . . . s'ensevelir aux écumes originelles . . — der Mensch ganz und gar im wagenden Besten der Welt aufgegangen ist.

Der Schaum des Meeres erscheint auch: R 61, VC 52, versinnbildlicht die Tänzerin (D 206) als 'la mouvante écume suprême' des Orchesters; der Schaum des Weines VC 169, als Nichts Ci 17. Uebertragen als Bild der Weiße, 110, 6; der sich ergießenden Schönheit 126, 5 sang par écume, 158, 3 par mille écumes bénie (oder etwa weißer Schnee?), VC 105, des Lichtes 332, aufgezählt als Lieblingssymbol 182, und vgl. 15, 57.

Worte des Meeres sind 'flot' 9, 8; Prose, 47, 132, 8; Coup 4; und, wie Faun, 36, 'flot antique' auf die Poesie angewandt R 81. 'Onde' ist Bild der Sehnsucht und Ferne: Hér, 122; 77, 64; 20, 7; Ig 40; D 36, 51, 157; 78 für den Vers gebraucht, wie 'ondoyer' (außer 75, 29) 109, 216, ML 34, Musik 350.

Im Jahre 1865 schreibt Mallarmé an Mistral (Aub. 43): je ne fais plus un poème sans qu'il y coule une rêverie aquatique. In dieser Zeit verwendet er viele Metyphern aus dem Bereich des Wassers, vornehmlich für Spiegel, Haar, Sonnenuntergang: 'eau' — als Landschaft D 49, 315, Aub. 27 — 58, 45; D 9, 48, 206, 251, 268, R 81; 'bain' 38, 2; 55, 5; 77, 66; D 179; 'rivière' 39, 9; D 5, 53; 'fleuve' 26, 18; VC 23; D 333; 'torrent' 55, 4; D 60, 'ruisseau' 137, 14; D 78, 121, 147.

Die Verben, die aus der Vorliebe für das Wasser hervorgehen, sind: 'noyer' Gal. Mac 38; 41, 11; 57, 34; 77, 64; 21, 14; 9, 3; 157, 13; VC 14; 167; Ci 38. Es ist ein rein lyrisches Wort wie 'plonger' auch: Faun, 32; 93, 1; 100, 8; 115, 11; 144, 6; Ig 41; Thérive 305, D 23, 98. Auffallend ist auch die Vorliebe für 'verser' 32, 4; 41, 9; Hér, 10; 74, 16; 113, 4; 126, 8; Coup 10, Ig 55, VC 67, 72, 186, D 21, 19, 78, 119, 134, 178, 184, 200, 206, 322, V 58, 59, ML 47 (déverser: D 46, 144, 285, 298, 310, 275, ML 29). Weniger 'puiser' 128, 7; D 47, 135, 154, 285, 302, 330, 339, 285.

Wind und Wolken

Der Wind spielt eine gewisse Rolle in Mallarmés Landschaftsbild, er ist (jugendlich D 118) neben den 'abîmes pittoresques' das was 'l'enchantement édénéen' der Landschaft ausmacht; so: 11, 4; D 34, 43, 68; besonders liebt der Dichter den Herbstwind 24, 9;

D 263, 295, R 70; der Wind der Seefahrt ist 44, 14; VC 111, und im Coup.[1]

Der Wind wird, wie so gern die vom Dichter bevorzugten Erscheinungen zu einem geistigen Prinzip erhoben. Schon im Faun, v. 17, vgl. D 91, der äußere Wind, der zu dem der Inspiration wird; Toast, 27

Par l'irascible vent des mots qu'il n'a pas dits;

dazu VC 167 Worte als Wind; D 67 un vent d'illusion engouffré dans les plis visibles; D 355 die Idee als un vent . . sacré, D 22, 23, 45, 71. Ein Wind geistiger Kräfte ist auch 136, 1

Le noir roc courroucé que la bise le roule.

'Tempête' steht für Haar 32, 3; Sonnenuntergang 126, 2; und 15, 36; D 209, Coup 4; 'brise' ist übertragen: 97, 9; 98, 6; D 176; für den Fächer VC 42, 43, dafür bouffée VC 41, 44.[2]

Nebel ist teuer als Erinnerung an London (D 18), auch 41, 9; und D 46, 72, 77; ist Bild der Ferne und Erhebung, parallel zu 'lointain' und entgegengesetzt zu 'notre sol', für den Helden des Schauspiels D 146; und eben so ist wohl Toast, 26 zu verstehen: l'amas de la brume, als die erdferne Ueberwelt wo der Held nach dem Tode hinkommt; 'brume' ist im Coup das Mittel der Einfachheit der Idee, die keine Erscheinungen des geträumten oder erlebten Lebens in sich dulden kann und sie in Ungewisses auflöst:

un roc
faux manoir
tout de suite
évaporé en brumes

(Als etwas Feindliches D 352).

Wolken: Während als Gefühlsobjekt und besonders als Bild in der Prosa 'nuage', D 53, 102, 286, 307, 316, 334, ML 78, VC 43, R 44, 58, Ci 38 und dem lyrischen Gebrauch näher, 'nuée', D 95, 150, 157, 165, ML 42, V 18, VC 43, verwendet werden, ist das rein lyrische Wort 'nue' fast ausschließlich der hohen Poesie vorbehalten: es ist das Wort für den Sonnenuntergang, 129, 12

défunte nue en le miroir,

D 29 nue incendiaire, 46, und das Wort für das Haar, 152, 3; schillernd zwischen beiden 130, 5; wie ja oft Sonne und Haar mit

1) weder in Ouv. noch in Ig. spielt der Wind eine Rolle, während Georg Moore — berichtet von JL, Chroniques des Lettres Fr., 1923, I, 771 — zu erzählen weiß, daß in dem ersten 'Drame': 'considérable était le rôle du vent'.
2) vgl. 'tourbillon', Coup 6; 110, 5; D 182, 186, 256, 216, 270, 329; R 78.

denselben Bildern belegt werden. 'Nue' dient, auch in lyrisch gesteigerter Prosa, V 60 les jaspures de marbre sous le passage de nues, D 119, zur Charakterisierung des hohen Dichtwerkes, 133, 9

Du sol et de la nue hostiles;

auch VC 6, 10, 168, R 58, nrf 36, 26; R 84 cette déité, la Musique, non, cette nue. In diesem Sinne hat die 'nue accablante' (156, 1) den Rang des alten 'Azur', die bedrängende Wucht des Ideals beibehalten, davor der Dichter verstummt. 'F o u d r e' bezeichnet in Mallarmés Bildwelt ausnahmslos die allerhöchste Spitze der Idee, des Seins, aller Schönheit. ML 45 à quelque élévation défendue et de foudre. Der ganz hohe Ausnahmegeist (Banville, D 121) ist die Verwirklichung der Lyrik 'comme la foudre', und Poe (D 124) wird bezeichnet als 'aérolythe; stellaire, de foudre'. Die Verwirklichung ist für den Dichter (D 75) 'des moments de foudre', die Entladung des Kunstwerks (204) 'succincte foudre'; 228 la foudre du vers, 185 la foudre solitaire der Musik; 289 primitives foudres de la logique; Coup 7

s'en coiffe comme de l'héroïque
irrésistible mais contenu
par sa petite raison virile
en foudre

'en foudre' charakterisiert die Anfügung der Feder — der gestaltgewordenen Essenz der Welt —, ihre Krönung des Menschen, ihre Verschmelzung mit ihm, als das höchste Zeichen und den erhabensten Wert des Menschseins.

9, 8 sind 'foudres' der Feind des Seefahrers, wie die 'o r a g e s' von 44, 13; Gewitter ist die Musik 304, VC 44, doch meist in einem leicht scherzhaften Sinne übertragen 98, 6; D 90, 182, 202, ML 37, V 54, D 235.

Himmel, Horizont und Ferne

Der H i m m e l ist, neben dem Wasser, das Feld des Natur-Erlebens des Dichters. Wenn man dies auf persönliches Erfahren zurückführen will, dann ist seine Landschaft in Valvins das Wasser der Seine (Autobiographie) mit dem weiten Horizont über dem Rande des Waldes von Fontainebleau, und in Paris einzig der Himmel, der hinter den Scheiben seines Arbeitszimmers ein Teil seines Raumes wird; die Stadt verachtet der Dichter. Der Himmel ist ja der Hintergrund des Sonnenuntergangs: 114, 8; 127, 10; D 53, 263, 315, 331. Der Himmel ist das Einzige, was diesem Menschen gegenüber ist, daher stellt der Himmel die Frage des Seins an den Men-

schen, er stellt die Forderung, er versinnbildlicht das Ideal, 'Azur', D 60, 119, 228, auch D 244, R 66, nrf 27, 32; er ist das Urbild des menschlichen Seins, des menschlichen 'Dramas', ML 42, D 165, D 23; er ist der Maßstab der immer bestand und bestehen wird, 306; das irdische Theater spielt ihm nach, 287; denn es ist auf den Himmel geschrieben, 148 page des Cieux, 158; 331: lecteur d'horizons — vgl. 172 'alphabet de la nuit, 256 —, der Dichter kündet als eine neue Religion, ML 67 l'amplification à mille joies de l'instinct de ciel en chacun. Der Himmel ist in steter Wechselbeziehung mit dem Menschen, Hér, 124, ist Spender des Festes VC 70, und der Freude VC 113, Ci 14, Aub. 33. Der Himmel bildet den Raum des Menschen, D 46, 116, 344, V 20, R 85, für diesen Menschen, dem das Gefühl des ganzen Raumes so unentrinnbar ist, daß das Meer nicht besteht ohne den Himmel, (D 332 und alle Seefahrts-Dichtung), die Erde nicht ohne ihn 90, 45; vgl. auch den Raum-schaffenden Himmel, Faun, 65; 35, 25; Ouv, 28; 91, 2; D 100, 206, bildhaft 24, 3; D 182.

Bild der Idee ist der Himmel vor allem nachts, wenn der Dichter aus seiner Qual zu ihm aufblickt, einem Licht in der Finsternis, zu dem einzig Richtungweisenden, dem einzig Ruhenden, den Sternbildern. Darum wird bei den 'constellations', die als Idee über der Welt stehen, immer betont, daß sie in ewige Unbewegtheit eingehen: der Schwan von 125, 13 s'immobilise, das Sternbild des Coup

avant de s'arrêter
à quelque point dernier qui le sacre,

wie das von 129, 13 se fixe le septuor. Unbewegtwerden ist Eingehen in die Idee: D 47 das Bild in der Erinnerung, Coup 7 die Schaum-Feder 'immobilise' ihre 'blancheur rigide' an der Mütze des Helden, in dem Augenblick als sie zum Symbol wird. Von den 'constellations' spricht Mallarmé auch D 55 als: 'des points de clarté', 'telle pensée', die über der blinden schlafenden Herde der gewöhnlichen Menschen 'se fixassent', und zwar als reine, zwecklose Idee, 'pour le fait, pour l'exactitude, pour qu'il soit dit', wenn die Menschen sie auch nicht kennen: 'malgré ces yeux scellés ne les distinguant pas'. Vgl. auch D 171, und zum ersten Mal die Gestirne als Gegenspieler des Meeres, Igitur 39. 'Constellation' ist bildhaft verwendet, ohne seinen hohen Sinn: D 33, 172, 208. Ebenso sind nur lyrisch gebraucht: 'astre' 28, 2; D 63; als Bild, des Weines, Toast, 109; einer Frau Hér, 52; Schmuck der Frau 131, 10; die untergehende Sonne heißt er so, die auf den Dichter abstrahlt 123, 14; das Eden des Dichters ist 'astre' Toast, 41; sein Nach-

ruhm ist 136, 7 'l'astre mûri des lendemains', der hohe Dichter selbst (Villiers, V 27) ist 'l'astre', seine Augen (Poe: D 123), das Symbol seiner Bahn (349).
Noch lyrischer, weniger symbolhaft ist 'étoile': 17, 16; 46, 18; Hér, 69, 102; als Bild der Liebe Ouv, 15 u. 96; hoher Schönheit D 53, Reinheit 96, Augen VC 72. Nur der Stern von 9, 12 Solitude, récif, étoile, ist der hohe Leitstern des Dichters.

Der Mond hat im Weltbild des Coup de Dés, zwischen dem Meer und den Sternen, keinen Platz mehr, er würde im Bereich des Himmels tun, was der 'faux roc' auf dem Wasser anrichtet, 'imposer une borne à l'infini', er würde die reine Welt zerstören, denn er ist etwas Absolutes außer dem Unendlichen, wie in Igitur (36) l'absolu existera en dehors — lune au-dessus du temps. Wie sehr sich Mallarmé um den Sinn des Mondes bemühte, berichtet Coppée in seinem Journal (Monval 665, und zit. Souriau 406) 1871: Il ne me reste plus qu'un souci, mais il me dévore: celui que me cause, partout, la Lune — dont je ne conçois pas la valeur exacte. Und 1872: La lune le gêne. Il s'explique le symbolisme des étoiles, dont le désordre dans le firmament lui paraît l'image du hasard. Doch der Mond erscheint ihm unnütz, er träumt von einer fortgeschrittenen Wissenschaft, die ihn auflöste . . . Man sieht daraus, wie sich Mallarmé schon um diese Zeit um die reine Situation des Menschen bekümmerte; und man erkennt darin den Abstand — auch in Igitur ist der Sternenhimmel das Bild des Zufalls: pas d'astre? le hasard annulé? — zum reinen Idealismus des Coup, der doch im Sternenhimmel das Licht in der Höhe, 'un compte total en formation', das Bild der Idee erkennt, wenn auch mit dem aus der tiefsten Seele des Dichters kommenden 'peut-être'. 'Jedes Denken ist ein Wagnis'.
Lyrischer Mond ist in den Jugendversen: 14, 44; 16, 1; 29, 16; 35, 17.

'Horizon' ist der poetische Name des Himmels. Coup 4 'horizon unanime' bezeichnet die einige Welt, in die der Mensch geworfen ist. Der Horizont ist der Träger des Sonnenuntergangs 26, 16; 41, 20; D 5, 154, 156, 316, 331, 347, des himmlischen Theaters 267, 295. Doch 'horizon' ist nicht wie 'ciel' nach innen gewandt, raumhaft, er richtet sich nach außen, in die Ferne und Weite, so der des Fächers 93, 8; VC 41, auch D 120, R 97, und in den Jugendversen ist der poetische Klang wichtig 12, 14; 29, 15; 74, 20; ganz Ferne, wie 85, 29, ist der Horizont der Ort des Träumens D 44, 54, Z 54, R 61, auch R 47, und daher wird Villiers genannt (V 76) 'sculpteur en horizons (vos paysages même)'.

Worte der Ferne, loin, lointain, haben einen lyrischen Klang; in den frühen Versen: 36, 8; 56, 10; 59, 49; 75, 27; Ouv, 48; z. B. auch D 265.

Das was dem Dichter zukommt, seine wahre Heimat ist die Ferne: Rimbaud, der das Dichterland verläßt (D 88) ne sait trouver que loin, très loin, un état nouveau; auch ML 61. Der Traum des Dichters, die Flucht in sein Inneres ist die weiteste Ferne, 192, 323, das Theater des Kamins ist das der Ferne weil des Traumes, D 157, ebenso nrf 158, 3; die Frau 100, 1 chère de loin et de proche, ist dem Gefühlswert nach: teuer im Träumen und wenn du bei mir bist. Das was der Dichter nur mit dem Auge des Träumers schaut, nur sich vorstellt, wird als 'fern' bezeichnet: 9, 3

Telle loin se noie une troupe,

123, 9 . . au lointain de cette nuit.

Denn der Blick des Künstlers, die Schau seines Traumes (D 142) d'une droiture introublée se jette au loin; hieraus kann man vielleicht erklären Prose, 34

Mais cette soeur sensée et tendre
Ne porta son regard plus loin
Que sourire.

Der Blick des Dichters geht sonst immer in die Ferne, und sogar hier, im Paradies der Poesie, würde er der unvernünftig Sehnende sich immer noch nicht beschränken (Tout en moi s'exaltait de voir), wäre nicht die Schwester, 'sensée', die weiß, daß es jetzt nicht mehr gilt in die Ferne zu schauen, die lächelt im Hochgefühl des erfüllten Lebens — Lächeln ist bei Mallarmé das Zeichen der Hochstimmung des Lebens, wie im höfischen Mittelalter. Der Vierzeiler schließt: Und gleich als wollt' ich sie begreifen — denn ganz vermag ich es doch nicht — mach' ich aus diesem Lächeln den Sinn meiner Dichtung.

Als höchstes Ziel schwebt dem Dichter vor, daß seine Vision sei (D 212) lointaine et nue, (V 78) d'un cher lointain; vgl. auch D 55, 135, 164 die dichterische Erhebung als Ferne. Das Kunstwerk ist (213) 'au delà de soi, très loin', 270, 279; konstitutives Element alles Kunstwirklichen ist die Ferne (275), daher ist Schweigen Ferne 326, 348, ist des Helden 146, 220, der Tänzerin Attribut 179; die höchste Wertung des Verses ist (Dipt II) 'un charme nouveau et de lointain', D 70. Im Coup (p. 11) ist die reine Idee, die jenseitig über allem steht

aussi loin qu'un endroit fusionne avec au delà.

Das Jenseitige, 'au-delà', ist 'l'agent, le moteur' der ganzen Kunst, 'de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire'

(ML 44); die Poesie soll 'suggérer un au-delà' (215), die höchste, Banville's, ist 'une poésie au degré au-delà' (171), und D 72, 76, 96, 137, 150, 178, 207, 213, 226, 229, 291, 316, 334, Dipt II, V 17, 20, R 63.

Ebenso ist 'là-haut' die Höhe der Idee, meist des Dichterischen, ML 45 'le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate', 116, 3; 328; im 'Cantique' (v. 21) des Göttlichen; auch D 59, 85, 94, 150, 207.

(Im Gegensatz zu dem Gebrauch von 'là-bas' als 'Träumerische Schattierung' usf., die Spitzer (Symb. 312ff.) bei Régnier findet, hat 'là-bas' bei Mallarmé kaum je einen in die Ferne deutenden Traumwert. Nur in den Jugendversen, 43, 2; 65, 123; — was Spitzers Allgemein-Feststellung nur unterstreicht, denn nur in jenen ist unser Dichter ja in einen kollektiven Sprachgebrauch der 'Symbolisten' einzureihen. Später ist bei Mallarmé 'là-bas' viel mehr hindeutend auf ein Sichtbares, keine träumerische ungewisse Ferne, so das Deuten auf den Sonnenuntergang 126, 3; D 5; Ci 34; eher ein hervorhebendes Sichtbarmachen; es ist etwas Gesehenes, auf das die Augen hingerichtet sind D 45, VC 42, 172.

'Là-bas' dient dem Dichter mit Vorliebe zur genauen Ortsbestimmung: VC 12, 36, D 18 (Londres) 90, 91 (aux oasis), 323 (Oxford); es bleibt immer in einer erreichbaren, vorstellbaren und vorgestellten Zone der Wirklichkeit, verflüchtigt sich nie in ein Jenseits des Traumes, wie 'loin', 'au-delà'; und soll es einmal diesen Wert erhalten, dann gibt ihm Mallarmé einen erklärenden, auflockernden Zusatz: ML 65 là-bas, où que ce soit.)

Das Land der Verheißung

Seit den frühesten Versen erscheint dem Dichter das Idealreich der Poesie unter dem Bilde einer Landschaft, und ganz besonders eines Gartens. Eine freie Landschaft ist das ersehnte Land nur zum ersten Mal: in Las de l'amer, v. 22 'je vais choisir un jeune paysage . .', später erscheint es, immer unter dem Bilde des Gartens, der für Mallarmé neben dem Wasser die einzige Landschaft ist, die ihn anrührt — vielleicht weil sie geformt ist wie seine Poesie — und ihm seine Symbole gibt. Es ist kein Zufall, daß der Dichter in der Jugend einen Garten idealer Blumen, Les Fleurs, erhebt, in dem er sagt (v. 18)

hosannah du jardin de nos limbes.

Gärten sind die Landschaft in Soupir, Hérodiade (v. 87); und als dem Dichter ganz besonders Teures werden in Brise Marine (v. 4) neben seiner Lampe, seiner Frau, nur Gärten genannt als das

Einzige, was ihn zurückhalten könnte. Da sind wir schon dem poetischen Wundergarten ganz nahe: VC 63

Tout l'éclatant jardin du songe
Qui mûrit sur votre papier,

VC 121 nennt er das Land der Muse 'jardin natal'; und umgekehrt ruft ihm Baudelaire's Poesie eine ganze Gartenlandschaft in den Sinn, D 59; vgl. auch D 31, 96. In den beiden Programmgedichten der Poesie ist das Land der dichterischen Schönheit als ein Garten abgegrenzt:

Toast, 41 dans le devoir
Idéal que nous font les jardins de cet astre;
Prose, 28 Qui des jardins la sépara.

Als Land erscheint das Wahre und Verheißene: 124, 7

la région où vivre;

der Ort des Träumens und der Erhebung sind 'régions supérieures' (178, 338); die dichterische Wirklichkeit ist ein Land: ML 42 wer alle dichterischen Voraussetzungen erfüllt 'possède l'élément de félicité, une doctrine, en même temps qu'une contrée'; von dem toten Villiers, dem Urbild des Dichters, heißt es(V 77): 'du pays prestigieux toujours par lui habité et maintenant surtout, car ce pays n'est pas'. Ist hier nicht eine seltsame Aehnlichkeit mit Prose, 48

Que ce pays n'exista pas?

Doch nach allen Kommentatoren bedeutet diese Stelle im Gegenteil die Leugnung des Dichterlandes durch seine Feinde. Länder, die nicht bestehen, sind auch im Coup 5

ayant
de contrées nulles
induit
le vieillard vers cette conjonction suprême avec la probabilité

d. h. aus Ländern des Traumes, die hier keinen Wert mehr haben, wo es um die Entscheidung, die Situation geht, daher 'nulles' sind. Ein Idealland, das den Dichter quält, ist schon 35, 11 l'Art vorace d'un pays Cruel. Sehnsuchtsland der Liebe, Hér., 123; und der Liebe Heiligtum ist auch ein Land, 154, 4

Quelque gazon de territoire,

mit dem Garten-Wort 'gazon'.
Das Antlitz einer Frau wird einer Landschaft verglichen: VC 84

ton visage
. . Quelque autre moins doux paysage,

wie Prose, 11; 96, 6; Musik ist Landschaft, z. B. 120, und das Bild der Traumvorstellungen, D 89, V 76.

Der gesteigerte Name für das verheißene Land der Poesie ist P a r a d i e s. Im Toast spricht der Dichter zuerst von (v. 33)

de l'éden l'inquiète merveille,

— das die 'agitation solennelle' von Vers 43 vorausnimmt — bevor er detailliert, daß dieses Eden unter der Form eines Blumengartens erscheint. D 118: Der Dichter "marche à travers l'enchantement édénéen" der Wundergärten. Ghil (Dates et Oeuvres, 114) berichtet des Dichters Ausspruch: 'L'on ne peut pas se passer d'Eden', gewiß wie oben als eines Landes, in dem die teuersten Ideale wohnen. Paradies ist der Name für das Reich der höheren Schönheit: D 137, D 175 le paradis de toute spiritualité, ist dem irdischen Leben fern D 200, verflüchtigte Essenz ML 67; 'paradis' steht für Traum, Hér, 83, und das Träumen das der Fächer gibt 94, 13

Sens-tu le paradis farouche
VC 41 Aile quels paradis élire.

Traum ist für den Dichter (D 148) nos rêves de sites ou de paradis. Wie hier steht 's i t e' gern für das ersehnte Land der hohen Schönheit; z. B. (181) une virginité de site pas songé — Poe 33: c'était là son site für 'it stood there', zeigt den poetischen Wert des Wortes — und 88, 17; 158, 8; D 22, 39, 48, 100, 120, 148, 166, 175, 215, 219, 231, 265, 334, V 18, Ci 13, 32, R 86.

Noch ein Wort zu 's o l': seinen poetischen Wert, — 88, 17; 125, 11; 158, 7; besonders 133, 9 'sol et nue' — hilft erklären: D 119 La Poésie . . tient au sol, avec foi, à la poudre que tout demeure; vgl. auch D 8, 53, 74, P 161, R 27.

In dem Garten der Verheißung sind die Träger des Seins, die Bilder der Ideen, B l u m e n. Das klingt schon an in 'Las de l'amer' das den beiden großen Artes Poeticae in vielem so ähnlich ist, v. 18

D'une bizarre fleur qui parfume sa vie;

die Erhebung der Blumen in 'Les Fleurs' ist ein Vorklang, und wenn es in Azur, 2 von dem Verhalten des Ideals heißt: belle indolemment comme les fleurs. Im Toast sind es die Rose und die Lilie, die beiden schönsten Blumen[1], die die Ideen darstellen, in der 'Prose' nur Lilien — sol des cent iris; le trop grand glaïeul —, die reinsten, weißen, nur weiß können für den späten

1) zu v. 44 'pourpre ivre' vgl. VC 107 la fleur ivre et debout, die aber nicht genannt wird.

Dichter Ideen sein.[1] In Mes bouquins (158, 4) spielt eine Hyazinthe die Rolle der Wunderblume des idealen Traumlandes. Bis auf diese letzte allgemeinere Anwendung stellen die idealen Blumen immer die Worte dar; so an einer der schönsten Prosastellen: 251 Je dis une fleur . . se lève l'absente de tous bouquets[2]; auch 286: die ideale wirkliche Poesie, labyrinthe illuminé par des fleurs; 285 une muette fleur peinte comme le mot intact et nul de la songerie; 274 les paroles fleurs à leur mutisme; und vgl. 178 la Fleur d'abord de ton poétique instinct, 236 der Vers als fleur rapide, und D 72, 157, 173, 239. Und Blumen als bevorzugt und bildlich: Faun, 25; 49, 10; D 9, 27, 39, 42, R 27, VC 103 u. a.; fleurir 27, 32; 63, 86; 148, 3; D 181, 322.

Der Ort des Blumenideals wird auch 'bosquet' genannt, vgl. 116, 5; doch sonst gehören Bäume nur der frühen Lyrik und Prosa an: Bäume und Laub, 31, 9; 48, 1; Hér, 48, 125; Faun, 6, 17, 100; D 8, 18, 33, 36, 46, 50, 59, 218, 330: 'feuillage' als Sinnbild der Natur. Vgl. noch das lyrische 'chemin', 11, 3; 90, 50; 93, 2; D 5.

Mallarmé's Landschaft ist nur Wasser und Himmel und das geträumte Land der Blumen, andere Teile sind eher lyrische Zufälligkeiten und können keinen bleibenden Wert erringen.

Musik

'Le double adjuvant aux Lettres, extériorité et moyen ont, envers un, dans l'ordre absolu, gradué leur influence.
La Nature —
La Musique —'

berichtet der Dichter selbst (D 330); und seine Tochter (NRF 1926 1er nov.) 'c'est vers 1885 que toute la magie de la musique s'ouvrit pour père'.

Ueber das Theoretische hat Thibaudet ausgezeichnet gehandelt, hier soll nur untersucht werden, was die Musik der poetischen Sprache des Dichters gegeben hat.[3]

1) Die Weisse verkörpert auch 'Le Nénuphar Blanc' (D 36), der aber eine allgemeinere Idee des Lebens darstellt, sich nicht auf die Dichtung beschränkt; dagegen treten im früheren Faun — v. 7 la faute idéale de roses — allein Rosen für einen idealen Wert ein; das Symbol des Ideals entwickelt sich von den Rosen zu den Lilien, den weißen, der Toast ist, auch zeitlich, eine Mittelstufe, die beides hat. Wenn Nobilings Erklärung, daß Rose und Lilie des Toast zwei notwendige Symbole sind für entgegengesetzte Lebenswerte, richtig ist, warum gibt es dann in der Prose nur noch eine Blume, die Lilie?

2) 'bouquet' ist sonst nur jugendlich-lyrisch: 14, 39; 17, 16; 48, 4; D 59, 132, ebenso wie 'calice': 28, 3; 64, 97; 86, 44; 'tige', wie Prose, 39, tritt für das Blumenbild: D 42, 93, 216.

3) Ueber Musik spricht der Dichter z. B. 193, 221, 229, 230, 249, 267, 277, 287, 296, 304, 330, 335, 356, V 70, ML 48 ff., CP.

Musikinstrumente: 'flûte' ist — außer, rein dekorativ, 19, 13; 81, 4 — das Werkzeug der dichterischen Schöpfung: im Faun; D 335 une flûte où nouer sa joie selon divers motifs, 241 Toute âme est une mélodie qu'il s'agit de renouer; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun, auch 96, 4; D 175, VC 93, VC 68 votre rire est la même flûte. Sie dient also immer zu außermusikalischen, dichterischen Zwecken. So auch die anderen poetischen Musikinstrumente, die ihres schönen Klanges wegen als Worte bevorzugt werden, 'viole' 16, 3; 51, 11; 81, 3; 'mandore', 81, 4; 151, 10.

Dagegen ist die Trompete Verkünderin der höchsten Feier und hat den Klang des Goldes:

139, 12 clartés maîtresses . .
Trompettes tout haut d'or,
88, 2 L'or de la trompette d'Eté,
Ci 89 tes envoyés dans l'or de leur trompettes ont proclamé,
VC 51 Dupray dont l'esprit aux combats
Comme l'or d'un clairon se dresse,

auch 21, 9 Hilare or de cymbale. Wenn die Tuba nicht die Macht hat das zu künden, was nötig ist — oder aus eigener Bescheidenheit ihr diese abgesprochen wird — dann ist sie, 156, 4

une trompe sans vertu.

Denn immer ist sie die Künderin der Hochstimmung: 245 quelques jets de l'intime orgueil véridiquement trompetés, ML 68 expansion d'hymne avec trompettes; der höchsten Wahrheit D 75, l'or convoité et tû . . dans une véracité de trompettes inextinguibles, 199 des vérités que mieux trompette l'oeuvre éclatante du romancier, 150, 352. Nur die 'clairons d'azur' 140, 3 sind dem Menschen feind, 'azur' überwiegt hier über den Wert des Hornes.

Diese sind Symbole, dem Dichter teuer, doch denkt er nicht musikalisch, er hört nicht[1], er sieht nur; das beweisen schon die frühesten Verwendungen der Trompete, Aumône, II, 6 un rêve ayant l'éclair vermeil d'une fanfare, 45, 6 une ardente fanfare, Ouv, 79 trompettes d'argent obscur, später gern mit 'clarté', 352 toute trompette de clarté . . ., 139, 12, D 199.

---

1) Es gibt bei Mallarmé keine Verben des Hörens — Verben reichen tiefer ins Unbewußte, sind weniger gewollt als Substantiva! —, sogar 'ouir' ist ein Wort der Schönheit, 'taire' und 'silence' aus der Sphäre des Hörens gehören nur zum Sagen der Dichtung (vgl. dagegen die Worte des Sehens!) Einzig 'cri', die elementare Frage des Menschen an die Welt, ist ein Geräusch: 153, 14; 145, 9; 85, 31; 77, 65; 66, 131; D 5, 25, 44, 48, 77, 118, 119, 154, 203, 215, 237, 247, 259, 269, 275, 310, V 71.

Dasselbe zeigen die Metaphern der Musik, die fast ausnahmslos gesehen sind (vgl. Th 191/2), die Musik wird in Landschaftsbildern gesehen: 120 les instruments détachent . . . la cime, pour ainsi voir (!), de naturels paysages, Faun, 16, als Wasser 295, 206, Himmel ML 42; mit besonderer Vorliebe als ein Geflecht, Gewebe: 181 cette transition de sonorités aux tissus (y a-t-il, mieux, à une gaze ressemblant que la musique?), 146 un tissu d'accords, 244 un méandre de mélodies, 299; und daher das Bild des Knüpfens: 335 une flûte où nouer sa joie, 120, 241, daher auch ML 35 toute âme est un noeud rythmique; hierher fällt auch die Ueberführung der Melodie in eine Linie: Faun, 48, ML 47; und in der Jugend geschieht die Verschmelzung auch von der anderen Seite her, Gesehenes geht über in vorgestellte Musik: D 59, Baumwipfel werden zu 'plainte de violon'.

Vor allem greifen Musik und die Sphäre des Dichters ineinander über und ersetzen sich gegenseitig: Villiers' Dichtwerk (V 70) remémore l'énigme de l'orchestre, Verlaines Dichtung ist (D 78) ruisseau mélodieux, an Moréas 182 votre mélodie écrite; Mallarmé spricht mit Vorliebe von (D 72) le clavier primitif de la parole, 240, ML 48; 215 très mélodiquement . . . l'orchestre intime de leur diction; die im Coup de Dés neu zu schaffende Dichtungsgattung ist "symphonie" (94), auch Zola's Werk (Z 60). Vergleich mit Musik ist das höchste Lob des Verses 227 les vers . . . procèdent musicalement, D 115, 118, 221, 227, 237, 246, ML 65; D 120 (Banville) notre musicien des mots; daher ist dichten 'moduler' 241, ML 35, auch Faun, 48; lecture als 'concert' D 277 (vgl. VC 75, 68 Musik ist Hochstimmung, daher 'rire'). Die Idee wird schließlich mit Musik dargestellt, D 245, — D 277 la Poésie, proche l'idée, et Musique par excellence —, 251: musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. Das letzte Bild nähert sich schon stark dem rein poetischen Gebrauch, wie z. B. auch: Monv 662 entre lui (le Rêve) et moi un mystère de musique et d'oubli; und poetisch ist das Wort 'musicien' in den Versen: 151, 11

Au creux néant musicien,

117, 9 Le hagard musicien, 82, 16 Musicienne du silence, VC 121 moi musicien; ebenso fast immer 'sonore' 128, 6 Aboli bibelot d'inanité sonore, D 53 une contrée de luxe et sonore, 76, 51; D 13, 70, 251, 350, ML 54, Ig 39; sonst D 159, 181, 201, 230, 277, ML 50.

Besonders interessant für die Organisation der Empfindungswelt des Dichters sind Uebertragungen der Musik auf Bilder des Lichtes: vor allem z. B. Sainte, 3 sa viole étincelant, D 8 le piano scintille,

le violon donne . . la lumière, VC 53 Debussy's Musik als 'lumière', 308 la fulguration de chants . ., Musik ist 'clarté', 244, éclat 181, vgl. auch 129, 14 De scintillations sitôt le septuor, 63, 42; 68, 8; ML 36. Die Musik ist für Mallarmé (ML 51) évocatoire de prestiges situés à ce point de l'ouïe et presque de la vision abstrait, devenu l'entendement.

Licht

Denn die visuelle Sphäre, die Schau, ist für diesen Dichter das Grundelement seiner Wahrnehmung. Ein Glanz liegt über seiner Poesie von der Fülle der Worte des Leuchtens Strahlens Entflammens.

Das wichtigste Organ des Dichters, ist neben der Sprache das A u g e. Der dritte Teil des Toast ist auf dieser Zweiheit aufgebaut:

v. 32 Le Maître, par un oeil profond — dans sa voix seule,

der Tod ist für ihn

v. 53 De n'ouvrir pas les yeux sacrés (!) et de se taire,

und daher im Grabe:

Et l'avare silence et la massive nuit.

Der Dichter kann nur sagen was er geschaut hat, daher muß auch der Dichter dieses Liedes, Toast, 39 'moi je veux voir', das Dichterland schauen, um es künden zu können. Und in 'Prose', hier mit kunstvolleren, reichen Worten, ist nichts so oft wiederholt wie Sehen und Sprechen; z. B. v. 16

De ce midi que notre double
Inconscience approfondit

entspricht dem 'oeil profond' des Toast, das Schauen ist unterstrichen durch v. 9, 22 vue, 30 voir, 34 regard, und ebenso das Sagen.

Wie oft wird von dem Auge, dem sehenden Auge des Dichters gesprochen. D 164 l'unique oeil qui en (der Natur) puisse pénétrer le sens . . le Poëte. Wie des Dichters Liebes-Erfüllen schauendes Erfassen ist, habe ich oben dargelegt zu 152, 8. Vgl. 122, 8 Aux yeux du solitaire ébloui de sa foi, des Dichters auch 26, 16; 43, 4 les vieux jardins réflétés par les yeux. Das Auge des Dichters, D 44, des Künstlers, Manet (128) vierge et abstrait, Poe (123), Villiers (69), Beckford (103) und vgl. 48, 6; Faun, 63; D 16, 25, 28, 74 z. B.

Das Hinausgreifen, Erfassen der Welt durch das Auge ist so stark, daß ein vollendetes Träumen, in sich Abschließen, dem Dichter nur möglich erscheint bei geschlossenen Augen: 277 que ne

ferme-t-on les yeux à rêver, Ci 52 ses yeux clos pour seul goûter le rêve, D 35 les yeux au dedans fixés sur l'entier oubli d'aller, auch — 'regards clos' ist besonders beliebt — Faun, 50; Hér, 83; 40, 5; 18, 7; ML 84.

Diejenigen, die das Schöne nicht sehen können, haben (D 55) 'les yeux scellés', sind 'a v e u g l e s'; so spricht Mallarmé (346) von der 'aveugle moyenne' und noch 353, 278, 286, ML 50. Und der, der einst sehen und sprechen konnte, der Dichter, ist doch im Tode, Toast 23, 'aveugle et muet'.

Ebenso ist 'r e g a r d' affektisch betont; schon in den Jugendversen 29, 20 extase de regards. 'Schau' führt in die höchsten Regionen, ist der Weg zur Idee: zu Gott im Cantique, 20, der abgeschlagene Kopf des Täufers

S'opiniâtre à suivre . . .
Son pur regard.

Und ein Blick der ins Höchste vordringen wollte, aber

que j'abdiquai
Ici de la gloriole
Haute à ne la pas toucher

ist in 144, 4, ein Verzicht, ähnlich wie die weise Beschränkung der Prose, 34

L'enfant abdique son extase. . .
Ne porta son regard plus loin.

Und immer ist 'regard' betont: — einige wenige, die der VC, sind die Blicke geliebter Augen, nicht die schauender — 18, 7; 76, 50; 86, 45; 96, 8; D 6, 10, 20, 36, 39, 52, 55, 67, 98, 128, 142, 148, 153, 157, 159, 165, 177, 201, 218, 291, 326, V 52, Ci 22, R 66, VC 58, 66, 72, 132.

Daß das Schauen ein wahres Sehen ist, keine vorgegaukelte Halluzination, wird ganz ausdrücklich betont Prose, 22

De vue et non de visions,

— vgl. das stark betonte 'voir': D 273 L'homme chargé de voir divinement, 120 pour ainsi voir —, doch sonst scheut sich Mallarmé durchaus nicht, 'v i s i o n' in seinem Sinne als die 'wahre Schau' zu gebrauchen: Monv. 662 arrivé à la vision horrible d'une oeuvre pure; das Innerste der Poesie ist (155) la Vision même, das Kunstwerk ist (218) de vision et de songes — 'vision' steht nie im Plural! (nur Prose 22, wo es das verworfene Unbestimmte bezeichnet gegen den Singular "vue") —; R 82 le Poëte (dont l'autorité en matière de vision n'est pas moindre que celle d'un prince absolu); der Dichter ist des Zeitalters (D 76) vision pure; und D 23, 43, 62, 69, 73, 38, 84, 98, 102, 134, 142, 148, 155, 165, 175,

178, 181, 185, 191, 194, 200, 212, 225, 230, 274, 304, ML 51, V 67, 76, Z 45, Dipt II, VC 15, 123.[1]
Der Blick des Dichters wird im Toast, 45 als 'diaphane' bezeichnet.[2] Das ist, wie D 291 'devant une transparence du regard adéquat', der Blick, der der Klarheit und Reinheit der wahrgenommenen Ideen wesensgleich — auch 128 von Manet 'la limpidité de la vue' — sie zu erkennen vermag, der Blick des Begnadeten nur.[3] Denn 'transparent' kennzeichnet die Zugehörigkeit zur Welt der Ideen: 124, 4 Le transparent glacier des vols, ML 67 la Loi, sise en toute transparence, nudité et merveille; der Dichter spricht von 'transparence' ML 70 de pensée, Ci 22 de songe; der Abend, die ideale Zeit, ist (52) la transparence de la journée, die schöne vergangene Zeit 35, 19 sa vie transparente, 98 les premiers ans transparents. Für die Idee steht 306 élévation et transparence, und 39, 184, 227, 231, 333, bei 'allusions' 198, 364; 'diaphane' findet sich nur einmal für Symbole (304), einmal in den VC 20 (ongles).
Aehnlich, doch mit geringerem Wert, ist 'limpide' gebraucht; es steht gern der Sphäre des Ideals parallel: 20, 5 limpide nageur traître — parallel vierge; 226, 145 des Menschen 'limpide vouloir' auch 35, 15; 36, 2; als Lob des Kunstwerks 132, 273, 289, 181; Spiegel 92, 9, Wasser D 55.

Die Worte des Lichtes sind außerordentlich groß an Zahl und häufig in ihrer Verwendung: Es wird hervorgehoben, daß etwas sichtbar ist: Faun, 21

> Le visible et serein souffle artificiel
> De l'inspiration
> 102, 3 Comme furtive d'elle et visible je sens
> Que se dévêt pli selon pli la pierre veuve.

Die Betonung des Sichtbar-seins unterstreicht manchmal die Tatsächlichkeit eines Dinges, 67 les plis visibles, vgl. 22, 39, 59, 78, 154, 178, 229, 275, während 'invisible' sein Bestehen als Ideal, in einer Sphäre die über der Sichtbarkeit liegt, — und doch vom Standpunkt der Sichtbarkeit aus betrachtet! — darstellt: 146 invisibles plis d'un tissu d'accords, 50, 184, 206, 215, 291, 304, 310. 'Invisible' gehört zum 'Nichtsein' der Idee; daher heißt es Coup 8,

1) Ganz am Rande des Sprach-Lebens ist vielleicht ein letzter Wellenschlag der zentralen Bedeutung von 'Schau' die Vorliebe für 'en vue de': D 20, 28, 69, 77, 87, 96, 120, 136, 164, 250, 337, 369, 371, ML 17, 68, 79, Ci 34, Coup 10.
2) in diesem ganz ausgewogenen Gedicht ist der poetische Gesensatz dazu: der 'foule hagarde' (v. 19) 'triste opacité de nos spectres futurs'.
3) Die Durchdringung von Blick und Welt auch: D 36 elle y venait et la buée d'argent glaçant des saules ne fut bientôt que la limpidité de son regard habitué a chaque feuille.

für den Weltgeist, bevor er für einen Augenblick aus der Idee in dingliches Leben übergeht, au front invisible. Allein ein galanter Wunsch ist 92, 11 un peu d'invisible cendre.

'L u m i è r e' tritt ein, wenn der Dichter ein besonders schönes Bild sucht; schon oben zitiert D 8 le violon . . donne la lumière, Musik auch 288; ML 65 der Dichter 'communique, dans le vocabulaire, à toute pompe et à toute lumière'; vgl. Hér, 6 mes cheveux que la lumière enlace, 26, 16; 63, 89; 75, 36; D 258.

'i l l u m i n e r' erhebt sich zum höchsten Symbolwert:

Cantique, 26 Mais selon un baptême
Illuminée au même
Principe qui m'élut

ist die Heiligung von Gottheit und Mensch im selben Prinzip, im Geist. Im Coup 9 wird die 'Zahl' bestimmt, indem gesetzt wird: ihre Existenz, existât-il, die Abgrenzung im Geschehen, commençât-il et cessât-il, ihre unwiderrufliche Fixierung, se chiffrât-il, und als letztes das Prinzip ihres Daseins, ihrer Intensität, illuminât-il. Das Wort ist dem Dichter besonders lieb, D 18, 28, 60, 72, 121, 132, 194, 207, 228, 248, 262, 286, 299, 308, 317, 339, 373, ML 61, 75, V 52, Dipt II, VC 124, Ci 9, 58, 76.

'L u m i n e u x', D 46, 49, 136, 157, 183, 201, 256, 295, 333, Aub 43; V 77, Ci 65.

'L u c i d e': ein Lichtsymbol — ein Licht nur ist Trost und Zeichen höheren Seins — ist die Feder im Coup, die sich mit dem idealen Träger vereinigt hat: (p. 8) La lucide et seigneuriale aigrette de vertige. Die Blumen des Verheißungslandes, Prose, 27, haben eine lichtvolle Heraushebung, lucide contour, denn jede ist die Idee eines Wortes, mit Eigenleben, Schmuck und Leuchtkraft; auch 30, 2; 84, 21; D 38, 52, 75, 121, 150, 160, 164, 296, 308; ML 52; 70, Poe 175.

Ganz besonders liebt Mallarmé 's c i n t i l l e r'. Die Feder des Coup (8, s. o.) scintille, puis ombrage. Es ist das Wort der Gestirne, die ja so oft die Ideen, den letzten Trost, darstellen, 129, 14

De scintillations sitôt le septuor,
136, 8 l'astre mûri des lendemains
Dont un scintillement argentera la foule,

auch Ig 24, Hér, 107; 29, 20; die Musik ist mit Vorliebe 'scintillante' ML 52, D 8. Und 113, 6

Le scintillement du sourire

— ML 57 comme luit votre sourire — die Lebenshochstimmung, die Rettung gebracht von einer Frau, das Lächeln ist eine Art Ge-

stirn, wie etwa die Augen Edelsteine. Noch: D 30, 67, 121, 159, 172, 193, 235, 268, 326, Aut 6, VC 73, Ci 55, R 52.

Denselben Wert hat 'feu' als Wort des Lichtes; es steht für die Gestirne Coup 11 selon telle obliquité par telle déclivité de feux. Es stellt sich ein, wenn der Dichter sagt: Du bist mein Trost wie ein Licht in der Nacht,

147, 13 Ne s'allume pas d'autre feu
Que la fulgurante console;

das Leuchten in der Nacht klingt bereits an in Igitur (42) feu du diamant de l'horloge; und von Edelsteinen — auch 246 — ist es übertragen auf das Kunstwerk, ML 56 susciter avec tous ses feux une beauté, 305 le feu tournant d'hymne, 207. Edelsteine sind Schmuck der Frau: 131, 10

Ni mouvant astre ni feux aux doigts,

94, 20; und vor allem steht 'feu' für die beiden Träger des Lichtes im Dunkeln, die untergehende Sonne, 129, 11; 84, 15; D 60 (vgl. 172), Gestirne 123, 13, und das Haar der Frau, 155, 11, 130, 6; noch 142, 8.

'Allumer' heißt es von dem Feuer in der Nacht, 147, 13, von der untergehenden Sonne 84, 14; 123, 4; 331; ins Sinnliche übertragen, 14, 38

Par une rose qui nubile le (le sein) rallume,

Faun, 88, und, ein Bild des Lichtes, vielleicht hiervon beeinflußt, 134, 7

Il allume hagard un immortel pubis;

D 6, 24, 72, 81, 246, ML 64, Ci 62 (66, 126).

Das Gegenwort 'éteindre' trägt den Schimmer der vergangenen Sonne, 79, 100 feuillée éteinte, Ouv, 21 orfèvrerie éteinte; 41, 19; 83, 7; Gal, Mac, 39; D 81, 120, 161, 167, 182, 212, 242, 325, 353, Dipt. II, V 50.

'Fulgurant' sind die Lichter in der Nacht, 147, 14 la fulgurante console, 131, 12

Accomplit par son chef fulgurante l'exploit,

D 67, 111, 150, 177, 207, 225, 273, 308, Ci 20, Ig. 25. 'éblouissant' ist das Zeichen des hohen Seins, 100, 6 ton sourire éblouissant, 133, 11

Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne,

D 94, 120, 135, 145, 172, 180, 183, 190, 255, 268, 271, 299, 316, 318, 338, 344, ML 62, VC 167, Ci 8, 13, R 47; das zu helle Leuchten blendet den Schauenden, 122, 8

Aux yeux du solitaire ébloui de sa foi,

207, 217, ML 71; doch kann 'ébloui' selbst den Wert des Leuchtenden haben, eine Uebertragung ins Aktivische, Hér, 88 savants abîmes éblouis, D 119 l'ode éblouie, nrf 109.

'brillant' ist das Sternbild im Coup, 11, brillant et méditant, D 55, 69, 96, 103, 122, 154, 226, 347, ML 56, VC 93. Es gibt noch einige zersplitterte Worte dieser Lieblingsvorstellung, z. B. 'étinceler', D 35, 122, 135, 304, 332, 360, VC 134, R 35, Ci 9, nrf 81, 3; 'miroiter', Ig 42, D 84, 126, 273, 283, 299, 373, V 13, 24, usw.

Ein lyrisches Wort ist vor allem 'clarté', 11, 2; 17, 13; 43, 6; Faun, 57, 67; Hér, 92, 107; 85, 30; 127, 12; 139, 10; D 55. 'éclair' ist lyrisch in den frühesten Jugendversen 29, 9; 26, 19; 48, 8; 58, 38; 78, 77; noch D 31, 54, 69, 95, 148, 177, 184, 215, V 10, 25, 61, 64, D 6. Licht und Glanz ist auch die Sonne der frühen Verse, hier nicht die untergehende, 17, 11; 25, 6; 31, 14; 21, 10; 68, 1; 74, 24.

KAPITEL IV

Die Stellung des Geistes

a) Methode

Aus folgender Stelle von 'La Musique et les Lettres' ist des Dichters Auffassung von dem Weg seiner Dichtung am klarsten erkennbar; sie kann als Ausgangspunkt zur Erfassung seiner Lieblingsbilder im Gebiete des Geistes dienen: (ML 46/7)

> La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas; que des cités, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel.
> Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde.
> A l'égal de créer: la notion d'un objet, échappant, qui fait défaut.
> Semblable occupation suffit, comparer les aspects et leur nombre tel qu'il frôle notre négligence: y éveillant, pour décor, l'ambiguïté de quelques figures belles, aux intersections. La totale arabesque, qui les relie, a de vertigineuses sautes en un effroi que reconnue; et d'anxieux accords. Avertissant par tel écart, au lieu de déconcerter, ou que sa similitude avec elle-même, la soustraie en la confondant. Chiffration mélodique tue, de ces motifs qui composent une logique, avec nos fibres. Quelle agonie, aussi, qu'agite la Chimère versant par ses blessures d'or l'évidence de tout l'être pareil, nulle torsion vaincue ne fausse ni transgresse l'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l'Idée; sinon sous le visage humain, mystérieuse, en tant qu'une harmonie est pure.

Welt und Dichtung

'La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas'. 'Natur' sagt der Dichter nicht die 'Welt' etwa, und schon gar die 'Gesellschaft'. Diese interessiert ihn nicht, er hat sie sein ganzes Leben ignoriert. Und nicht ein Wort steht in seiner Dichtung über die Beziehungen der Menschen.[1] Es gibt nur das Ich und die Welt; höchstens dient die 'foule' als Hintergrund für das Ich, den 'Elu', in dem Idealreich der Dichtervisionen.

Des Dichters Welt ist kein philosophisches System, sondern ein Erlebbares, Anschaubares, darum heißt sie nicht 'Welt', sondern 'Natur'. 'Natur' ist das Urbild für Musik und Poesie (287, auch

1) Die Vokabel 'social' ist sehr selten; es ist für Mallarmé nur (155) l'arrangement social; 192, 306, 322, 329, 336, 346, ML 39, vgl. 'cité' 84, 95 ML 81, lg. 22.

164, 218); die Poesie ist überlegen, da (121) le Verbe reste, de sujets, de moyens, plus massivement lié à la nature; er spricht von (172) La Poésie, ou nature animée; 250: la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de parole; 330: für die Poesie ist die Natur Vorbild, extériorité, die Musik Technik, moyen; 'Natur' wird häufig mit Majuskel geschrieben und erhöht mit den Eigenschaften der Idee, z. B. Z 51.

Die Natur ist das was existiert, La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas, sie ist geheiligt, das schlechthin Gegebene; der Mensch vermag nichts, er kann nichts hinzu schaffen. Die Natur ist das Sein. Die Heiligung des Seins geschieht durch die Wertung als 'existierend'; besonders gern mit 'avoir lieu'. Coup 10 Rien n'aura eu lieu que le lieu. Nur für die intensivsten höchsten Formen des Seins wird es angewandt: 114 il faut bien que le génie ait lieu en dépit de tout; die Frage nach der dichterischen Existenz als Notwendigkeit, als Wahrheit, ML 37 A savoir s'il y a lieu d'écrire; Aut 9: wenn die Zeitgenossen den Dichter 'soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu', sie sind unexistent. D 29, 39, 53, 105, 115, 117, 155, 165, 175, 201, 210, 213, 219, 227, 241, 261, 266, 270, 297, 301, ML 20, 37, 49, V 72, Ig 38, Ci 16, 64, R 59, 68. Vgl. auch, weniger zentral, 'exister', Coup 9 Le Nombre existât-il, 90, 48, D 6, 79, 103, 157, 161, 256, 270, Ig 36, Poe 167.

Das innerste Empfinden dafür — und Ehrfurcht —, daß die Welt in sich selbst existiert und nicht von außen beeinflußt werden kann, scheint mir auch in der seltsam häufigen Verwendung von Reflexiva zutage zu treten. Die Dinge selbst vollführen in sich ihr Geschehen, kein Außen hat eine Macht über sie.

151, 1 Une dentelle s'abolit
148, 4 Le col ignoré s'interrompt
147, 13 Ne s'allume pas d'autre feu.

Diese Form verlangt, anders als das reine Passivum das der Dichter meidet, nicht die Angabe eines Handelnden. Es ist keine aktivische Beeinflussung der Welt möglich, kein Hinübergreifen in sie. Und außerdem, der Vorgang bleibt in der Unpersönlichkeit, die der Idee eignet (s. unten). Und hierdurch wird auch der Verb-Charakter beschnitten, Mallarmés Poesie ist keine verbale Poesie, die Natur ist Sein, und die Worte sind die Bilder der Ideen; da ist kaum Platz für Verben, sie geben den Halt, zeigen das Existieren an, was darüber geht ist oft nur Schmuckwerk; man denke an die Gedichte die von einem kleinen Wort gehalten werden, nrf 134 'divulgue', 156 'tû', 142 'atteste', 140 'a', das 126 sogar

ganz weggelassen ist, und die ganz wenigen Trage-Verben im Coup. Das In-sich-selbst-Geschehen der Reflexiva ist besonders deutlich z. B.: Ig 59 (le hasard) en s'affirmant ou se niant, ML 21 l'évidence se fait, D 121 tout s'indique, 158 un sacre s'y effectue, 351 la tentative s'inaugure, D 23 pour s'y produire, 37 la marche s'ouvre, 50 se clôture la Propriété, 62 le remords qui s'installe de crimes 101 faits pour se lire à haute voix dans un cercle de familiers, auch Ig. 39, 160; 269 s'achève une promenade, D 13 (la phrase) s'articula seule, vivant de sa personnalité; vgl. auch in der Poesie, in der späten, 73, 4; 81, 2; 88, 13; 91, 3; 99, 12; 102, 4; 113, 11; 123, 12; 126, 6; 125, 3; 129, 13; 136, 3; 150, 9; Prosa-Beispiele noch D 14, 29, 33, 39, 46, 55, 59, 69, 90, 77, 106, 117, 155, 167, 215, 223, Ig 33.

Was ist nun die Möglichkeit und Aufgabe — 'devoir' sagt sittlich fordernd Mallarmé, in beiden Artes Poeticae, 85, 40 le devoir Idéal que nous font les jardins . ., 89, 32 à ce nouveau devoir, und D 125, 142, 364, V 10, Aut. 6, P 165 — des Dichters gegenüber der unantastbar bestehenden Welt? Wie entsteht aus der Welt und in ihr das Kunstwerk? 'Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saïsir les rapports'.

Die Kunst-Schöpfung ist eine Tat, 'acte'. Wie der Würfelwurf in Igitur (38) un des actes de l'univers, und im Coup (10) comme pour disperser l'acte vide. Mallarmé bezeichnet sich als zu denen gehörig (D 10) qui ne goûtent pas l'action, das verachtete Handeln der Welt leitet immer zu einem (255) résultat nul. Die wahre Tat, die 'toujours s'applique à du papier' (256), ist 'en rupture de songe sédentaire (dem natürlichen Zustand und Ausgangspunkt des Dichters) pour un trépignant vis-à-vis avec l'idée' (255); sie geschieht (256) par une volonté, à l'insu, qui dure une vie, jusqu'à l'éclat multiple — penser, cela.

'Volonté', Wollen ist ein Wort das von dem scheuen milden Mallarmé nicht gern betont wird. Doch gehört ein Minimum von Wollen zu der Tat des Kunst-Schaffens; weniger bewußt wohl ist, Faun, 1

Ces nymphes, je les veux perpétuer,

dafür ist offensichtlich hervorgehoben Toast, 39: Moi . . je veux voir . . Survivre . . Une agitation. In der Prose, 2 ist der Akzent verschoben und auf das Vermögen gelegt, die Eigenkraft des Kunstwerks

Triomphalement ne sais-tu
Te lever. . .

In der drängenden Jugendpoesie ist das Willens-Element stärker, 35, 11 Je veux délaisser l'Art vorace, Hér, 103; je veux vivre parmi l'effroi . ., 42, 25; vgl. 28, 8; auch D 28, je veux . . écrire. Später ist das betonte Wollen sehr selten, Wagners Kunst-Vermögen ist (145) son limpide vouloir; 212 je le veux voir, 247 instinct, je veux; vgl. Aut. 1, D 182, 55.

'— reste de saisir les rapports'.[1] Man verstehe etwas, sagt der Dichter in der Petite Philologie, en saisissant quelques rapports entre beaucoup de choses. Das Erfassen der Beziehungen deckt den Mechanismus der Welt auf, und um eine analoge Welt zu 'schaffen' im Dichtwerk ('la notion d'un objet, échappant, qui fait défaut', das ist 'créer' für den Dichter, dem göttlichen Erschaffen ähnlich, doch mit welcher Vorsicht spricht er davon: 255 l'occupation de créer qui paraît suprême et réuissir avec des mots, 326 tentative proche de créer), genügt es, diesen Mechanismus wiederzugeben, das ist des Dichters vielbehandelte Theorie der 'évocation, suggestion, allusion'; . . suffit, comparer les aspects et leur nombre tel qu'il frôle notre négligence.

Nebeneinander halten, zueinanderfügen, das ist die Aufgabe des Dichters, der eine ganze Gruppe von Lieblingsworten zugehört: 157 en juxtaposer l'aspect, und 165, 173, 226, Aut. 6; 'joindre' D 45, 61, 93, 263, 274, 300, 309, 332, 364, 370, 373; ML 34, 64, 65, 78; V 19, nrf 140, 6; adjoindre 144, 317, 359, ML 41, 69; accompagnement D 218, 229, 300, 333, 342, 356, ML 65, V 16, Ci 15, 43; auch 'accorder' in diesem Sinne, D 39, 62, 71, 115, 120, 146, 193, 217, 236, 266, 298, 336, 363, ML 51, 53, V 52; etwa auch 'confondre', 146 en une ambiance plus riche de Rêverie, 107, 117, 118, 119, 158, 176, 182, 218, 196, 266, 310, 325, 330, 359, ML 47, 68, R 60. Besonders liebt der Dichter das Bild des Verknüpfens, wie auch an unserer Programmstelle 'la totale arabesque qui les relie', vgl. 159, 241; die Dichtung ist, wie die Musik, 'tissu', 181, 205, 216, 231, 257, 279, Z 60, vgl. V 15 étoffe de fastueux pensées, D 179.

Alle diese Worte finden sich in dem oben wiedergegebenen Stück aus der Einführung in des Dichters Methode. Es sind mit Vorliebe Verben, die weniger bildhaft sind, weniger aus der Sorge um das Schöne hervorgehen, sondern einer zwingenden inneren Vorstellung entsprechen. Für Mallarmé ist der Dichter ein 'Füger'; wenn er die Elemente der Welt zusammenfügt, und es gelingt ihm, das Gegenordnungsprinzip, le hasard, die Einmaligkeit seiner individuellen Bedingtheit, daraus zu bannen, dann ist sein Dichtwerk

1) Dasselbe, Huret 64: les choses existent, nous n'avous pas à les créer, nous n'avous qu'en saisir les rapports.

eine neue Welt, ein Idealbild der Welt, simplifier le monde, . . l'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l'Idée.

Der souveräne Dichter

Aus dieser Haltung der Welt gegenüber scheint mir des Dichters Bewunderung und Freundschaft für Zola (Huret, 63; Lettres à Zola) leicht erklärbar: er sieht in Zola den 'qui a fait moins, à vrai dire, de véritable littérature que de l'art évocatoire'. Zola hat die Welt angenommen, sie aneinandergefügt, und von selbst entsteht[1] bezaubernd eine Welt. Das ist ihre Verwandtschaft. Doch für Mallarmé kommt immer eins hinzu: y éveillant, pour décor, l'ambiguité de quelques figures belles, aux intersections. Die Belebung, Möblierung, Ausstattung — Schlüsselwort 'décor'! — mit dem souveränen Geist, Mallarmés Dichtung ist ja nicht wie die Zola's in der Knechtschaft des Bestehenden, sie ist frei wie kaum eine andere. Die Göttlichkeit dieser Kunst liegt in dem Wort Spiel, für das Dichten

150, 2 Dans le doute du Jeu suprême,

le jeu d'écrire (V 10), ML 45 A quoi sert cela — A un jeu, Aut 6 le jeu littéraire par excellence, 250 selon le jeu de la parole, 276 le livre . . doit . . instituer un jeu, und D 81, 107, 143, 247, 289, ML 29, vgl. nrf 90, 42.

An unserer Stelle heißt es 'La totale arabesque', ebenso als Ornamentierung: der Idee D 218, der Musik 304, des Buches V 55[2] Dieses Wort erscheint Thibaudet so charakteristisch für Mallarmés Dichtung, daß er es häufig auf sie anwendet (Th 54, 129, 131, 201, 209, 329, z. B.). Mallarmé sagt auch einmal 'thyrse', ML 34 toute prose d'écrivain fastueux . . . ornamentale (!) . . . selon un thyrse plus complexe. Das Bild wird von Thibaudet (401) für den Faun gebraucht, in dem 'enlacer' eine beliebte Vorstellung ist (v. 71), wie Hér, 6. In dieser Linie liegt, wenn Soula (Hermét, 86 Anm.) das Bild der 'guirlande' als Wort für das Kunstwerk deutet: 122, 6

Se tordent dans leur mort des guirlandes célèbres;

mir scheint diese Stelle gleichbedeutend mit 150, 6

Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même,

---

1) 'résulter' würde Mallarmé sagen, z. B. D 30, 84, 105, 158, 173, 230, 249, ML 19.

2) vgl. 'sinuosité', wie an der Programm-Stelle, V 23, ML 49; D 155 méandre d'un drame.

etwa als 'Gardinen'; doch in beiden findet sich die Verbindung zu einem Dichterwort, orgueil dort, jeu hier, und an unserer Programm-Stelle heißt es auch von der 'arabesque', sa similitude avec elle-même. Innenraum und Dichtung sind identisch und die Möblierung, Ornamentierung durch die spielende Phantasie ist in beiden die gleiche. D 28 ist 'guirlande' ein träumend gefolgter 'décor', 's'ordonnent des verres d'illumination peu à peu éclairés . . en guirlandes et attributs'. Sonst tritt 'guirlande' für das Bild der dargebrachten Huldigung ein, V 61 die Poesie Villiers': pour ne les suspendre ici que comme la guirlande d'un pubère hommage à Celle, la Muse; noch 307, ML 41.
Allen diesen Bildern zugrunde liegt die innere Vorstellung, das Schlüsselwort 'tordre', unter dem Mallarmé seine 'Abschweifungen' auf der Linie der Idee erlebt: nulle torsion vaincue ne fausse ni transgresse l'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l'Idée (oben). Das freie Spiel der Phantasie windet sich wie um einen festen Stab der Wirklichkeit. "Tordre" ist verwendet 134, 5

Ou que le gaz récent torde la mèche louche;

(D 157) vom Theater des Kamins, le vieux secret d'ardeurs et de splendeurs qui s'y tord; 152, 3 la torse et native nue, 122, 6; D 123, 146, 213, Ig, 55, VC 71, jugendlich 13, 35; 45, 6.
Besonders Coup 8 dans sa torsion de sirène, und D 196 d'y confondre selon des torsions le bizarre luxe de sa propre chimère: in diesen Beispielen ist zu fassen, was Mallarmé meint 'y éveillant l'ambiguïté[1] de quelques figures belles, aux intersections'. Es sind die Traumfiguren, gestaltgewordenen Traumwesen, reine Ornamente der Dichtung, die wachgerufen werden sollen. Der Dichter nennt sie 'chimère', 148, 7

Bu ni son amant ni ma mère
Jamais à la même Chimère,
152, 2 Où la Chimère s'exténue,

V 54 l'on se meuble de chimères, besonders schön VC 58

Méry de nos chimères se décore;

'chimère' kann, wenn auch seltener, in der Bedeutung 'Traum' etwas Wesenloses, Geistiges darstellen, z. B. 277 de traduire sa chimère, für Musik 258, 299, 332; vgl. noch D 46, 135, 155, 247, 303, 326, 356, 372, Ig. 41, 55, VC 186, R 58.

1) 'ambigu', doppeldeutig, denn sie gehören zwei Welten an, leiten die Welt des reinen Traumes in die Welt des Geschaffenen über; ebenso doppelgesichtig ist im Coup, 5 quelqu'un ambigu, l'ultérieur démon immémorial, der die einmalige Tat und den ewigen Sinn und die Notwendigkeit dieser Tat vereint; vgl. noch: Ig 48, D 159, 260, 351.

Doch unverkennbares reines Ornament sind 's y l p h e', 148, 8 Moi, sylphe de ce froid plafond, D 120 Th. de Banville parfois devient ce sylphe suprême, 113, 10; D 21, 193, VC 19, 71; und 's i r è n e', in den Meer-Gedichten 9, 4; 157, 14; Coup 8; D 218, 'le rythme ou mouvement de pensée' ist 'comme sirènes confondues par la croupe avec le feuillage et les rinceaux d'une arabesque'; D 100; 46, 14; 129, 11.

"Tordre" versinnbildlicht das spielerische Plätschern des phantastischen Geistes um eine Grundlinie, die mit allem Ernst wahrgenommen ist, die Wiedergabe der Welt in einem reineren Reich. Dieses poetische Ideal ist zur Vollendung gebracht in den drei Dinggedichten (Tout orgueil-Surgi-Une dentelle): die Idee bleibt unverfälscht und doch erscheint sie 'sous le visage humain, mystérieuse, en tant qu'une Harmonie est pure' (oben). Die reine Fügung einer Welt, mit dem ganz persönlichen Gesicht des Dichters.

Erinnerung, Zeit

Doch die Persönlichkeit, das Mensch-Sein, erschöpft sich nicht im reinen Spiel des freien Geistes, der Phantasie, wie sehr auch diese bei dem so stark geist-bestimmten Mallarmé ausschlaggebend ist. Die Dichtung hat ihre Wurzeln in dem Erlebten des Dichters, in der 'verlorenen Zeit'; der Dichter betont selbst die Rolle der E r i n n e r u n g, Prose, 1

> Hyperbole! de ma mémoire
> Triomphalement ne sais-tu
> Te lever. . .

D 198 le parfait écrit récuse jusqu'à la moindre aventure pour se complaire dans son évocation chaste, sur le tain de souvenirs; V 10 écrire ist . . quelque devoir de tout recréer, avec des réminiscences . . Un à chacun de nos orgueils les susciter dans leur antériorité et voir; D 103 ou que sur une feuille de papier proche du testament, un passé ait à ce point surgi devant une mémoire. Daher die Vorliebe für diese Worte: 'mémoire' 138, 4; V 55, D 360, 105, 135, 306; 'souvenir': Faune, 62 regonflons des souvenirs divers, als die Grundlage der poetischen Schöpfung, wie 124, 5 Un cygne d'autrefois se souvient; dieses Wort ist vor allem lyrisch verwandt in der Jugenddichtung, D 13 que le glorieux souvenir certainement venait visiter de son aile, Gal. Mac, 42; 26, 20; Hér, 47; 85, 29; D 8, 33; vgl. D 81, 90, 100, 102, 133, VC 74, 84. Und 'réminiscence', Titel D 25, D 21, 69, 90, 107, 120, 130, 251, ML 49, R 70; 'remémorer', Titel nrf 102, D 85, 263, 35, V 20, 70, 73, Ci 12, R 85; 'immémorial' ist ein besonders

schönes Wort, Coup 5, Ig. 41, 61; 102, 7; D 93, 276, 297, Ci 36, R 39, 89.

Die Zeit hat für Mallarmé nur eine Existenz im Zusammenhang mit dem Dichter und seinem Werk. Die Vergangenheit ist die Zeit des Dichters, im Sinne der Erinnerung, 147, 9

Affres du passé nécessaires,

Ouv, 39, 55; 35, 13; Ig 43, D 18, 91, 103; oder sie ist die poetische Zeit an sich — vgl. oben autrefois, jadis usf. — D 5 Montreur des Choses Passées; D 76 die Dichter 'dans l'exil de leur nostalgique esprit tourné vers le passé'; des Buches D 144 son jeu reste inhérant au passé, D 69, 306, 322, ML 22. Mallarmé hat eine Vorliebe für schöne Zeitadverbien, von denen 'naguère' am häufigsten ist — außer autrefois, jadis — dann folgt dorénavant, sitôt (vgl. 129, 14), désormais. Doch daß nie eine philosophische Frage nach der Zeit etwa gestellt wird, zeigt die Verwendung von 'temps': einmal die nach rückwärts gewandte erinnernde Zeit, 152, 1 Quelle soie aux baumes de temps, 102, 5; D 5; dann, bei der Entdeckung der Welt der Begriffe, in Igitur allein, ein Spielen mit einer absoluten Zeit, doch immer poetisch gefärbt, z. B. Ig. 36 lune au-dessus du temps (vgl. Ig 48, 50, 53, 54, 55, D 7, 75, 100) — eine ganz vertändelte Zeit ist die der VC: 44 Aile du Temps, 77, nrf 144, 4. Dagegen besteht im Coup de Dés die Zeit nur als persönliche Vergangenheit des Menschen. Die Vorstellung einer absoluten Zeit schreckt diesen völlig a-historischen Geist nicht, sie hat keine Wirklichkeit in der Existenz des Menschen; und die einzige Zeit, die für ihn von Wichtigkeit ist, die Zukunft des Kunstwerks, ist für den Dichter eine unumstößliche Gewißheit; das ist die 'Zeit' von 141, 12

De conduire le temps boire,

und D 71, 113, 131.

Das Wort 'futur' steht immer in Zusammenhang mit dem Dichter und dem Werk, 140, 7

Le long de son pas futur;

an Moréas (1894): vous projetez à un futur inappréciable mais certain . . des écrits; D 78 Paul Verlaine, son génie enfui au temps futur; und 133, 14; 91, 3; 29, 23; 84, 19; D 67, Thérive 305, vgl. 100, 8; D 25, 59, 67, 84, 91, 101, 115, 124, 129, 142, 162, 213, 303, 309, 323, 325, 359, 371, Ci 19, R 50, 62, 70, 75. Die häufige Verwendung des Wortes im laufenden Sprachgebrauch zeigt die ständige Gewißheit, das Hindenken an die Zukunft, Mallarmés ganzes Werk tendiert in die Zeit die kommt.

Gesteigert ist das Zukunfts-Denken im Worte 'éternel'

Toast, 38 Le splendide génie éternel
Prose, 52 Né pour d'éternels parchemins
132, 1 l'éternité le change,

immer den Dichter betreffend. Dieses Wort ist in den Jugendversen rein lyrisch gebraucht, 27, 27; 28, 2; 40, 1; 64, 100; 79, 98; Ouv, 94; D 6, Monv. 663, vgl. auch Ig. 42, 56, Aub, 35. Die 'circonstances éternelles', in denen der Würfel geworfen wird Coup 2, bedeuten die existenzielle Bedingtheit des Menschen, die überindividuelle Allgemeinheit seines Falls; in demselben Sinne heißt es wohl auch, 150, 4

Qu'absence éternelle de lit;

für den Dichter fehlt immer der reale Gegenstand, hier das Bett, zugunsten des Traumes, das ist die 'circonstance éternelle' des Dichter-Seins; so in religiösem Sinne, 69, 22 la froidure éternelle. Mallarmé hat eine unvorhergesehene Art, Dinge 'ewig' zu nennen die es für den Gewöhnlichen nicht sind, nur wenn sie unter dem Winkel des Dichters erscheinen, V 62 à quel moment, éternel, d'un rendez-vous, R 39 avec des réminiscences, vagues et éternelles, V 20, ML 73; und der ständige Blick auf das ewige Kunstwerk, D 78, 95, 108, 121, 123, 132, 149, 198, 223, 226, 300, 339, 362, V 51, ML 80, Ci 14, 65, Poe 175, R 84, VC 44, 112, 129.

Dauer besteht ebenso nur als ein Attribut des Kunstwerks. Einerseits ist sie das Anhalten des Augenblicks der dichterischen Erhebung, das Andauern des Traumes vor allem; das Wort hierfür ist 'longtemps', Faun, 45 Rêve dans un solo long, Aut 8 à me faire longtemps rêver; dem Traum zugrunde liegt, D 9 si je regardais longtemps, R 84 à fixer longtemps sur un point du plafond . . le regard; in diesem Sinne heißt es D 22 avec ce don, propre à l'art, de durer longtemps, lange anzuhalten im Augenblick der Ekstase; vgl. Faun, 54 parler longtemps des déesses; 'longtemps' ist besonders Traum-beschwert, 159, 12; Ig 40, D 40, 18, 11, 16, 47, 131, 153, 296, 308, V 24, VC 9.

Andrerseits wird das Erlebnis durch die Kunst in die Ewigkeit fixiert, 'perpétué', Faun, 1

Ces nymphes, je les veux perpétuer;

und den Dichter, V 59 de pensées magiques, elles le perpétuaient; ML 36, Moréas (1894), D 135, 159, 187, 278, 308, 323, 326, 359, Ci 100, R 64, 66. Dasselbe bedeutet 'prolonger', 100, 6

ton sourire éblouissant prolonge

oft mit dem Wert des Nachhalls in einem Jenseits der Kunst, CP

cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites; in diesem Sinne wird gern 'arrière' beigefügt: 149 die Musik ist 'arrière prolongement de tout', D 257; und die Ausdehnung ins Jenseits die 'arrière' gibt, 209 L'arrière vibration d'un soir, 306, 331, 350. 'Prolonger' noch D 45, 60, 90, 158, 166, 184, 204, 329, V 67, VC 41, R 59, 70, 83, Ci 23. Zu der Gruppe von Worten, die des Dichters Hindenken an die Zukunft seines Werkes verraten, wenn sie auch nicht immer nur auf das Kunstwerk angewandt sind, gehört noch 'survivre', Toast, 42 des Dichters Worte überdauern sein Leben; 361 eine Bibliothek ist 'des élus murés dans la survivance'; vgl. D 6, 68, 102, 105, 161, 202, 89, 303, 344, Ig 39, Ci 93; R 55: l'âme de ces fleurs faite pour leur survivre dans le nuage d'un mouchoir. 'Continuer' hat dagegen stärker die Nüance von 'longtemps', von Dingen die zum Träumen laden, 130, 7; D 44 la continuité de cimes tard évanouies; und dies, zugleich ethisch gewendet, 211 den Lettré 'une flamme continue et pure le distingue'; vgl. D 55, 161, 172, 211, 226, 238, 255, 286, 351, 372, ML 20, 31, Dipt. II.

Unmittelbarkeit

. . d'après quelque état intérieur . . .

Mallarmé betont immer, daß das Kunstwerk im Innersten des Dichters entsteht, daß es aus des Dichters Eigenstem, Unverhüllbarem, Unableugbarem, seiner Seele genährt wird. Dieser Ueberzeugung entspricht die Verwendung der vielen Worte der Unmittelbarkeit, auf das Kunstwerk, und als Wertung: das eigenst Zugehörige ist das Wertvollste.

'Ingénuité', Moréas 184, dessen Werk als 'mélange et d'ingénuité et de vétusté'; ML 43 Avec l'ingénuité de notre fonds; D 114 (Tennyson) une hautaine tendre figure . . ingénue, taciturne; es wird situiert, V 20 l'avertissement ingénu, très près du coeur; als Wertskala, D 154, la suprême, presque ingénue et la plus solitaire protestation; 'ingénu' ist das Zeichen der Göttlichkeit, Faun, 37 l'un de vous tous pour l'ingénuité, Faun, 102; D 79; vgl. D 28, 122, 127, 145, 175, 180, 217, 220, 229, 240, 280, 291, 373, Ci 30, 63, 74, R 61.[1]

'immédiat' ist nur ein forderndes Wort, das nicht in der Poesie vorkommt, ML 59 le génie immédiat, 374 tels rythmes immédiats de pensée, vom Vers D 74, Manet's Auge (128) l'immédiate

1) Der dichterische Ausdruck für das Sehnen nach reiner Unmittelbarkeit ist 'enfant' in diesen Verwendungen: D 79!; 157, 14; D 118, auch 90, 49; 97, 14; 127, 13; V 72.

fraîcheur, und D 81, 130, 163, 190, 198, 258, 270, 274, 286, 297, 346, 356, V 17, 72, Z 54, R 60. D 226 cet esprit immédiat ou originel weist dem poetischen 'original' denselben Wert zu: das vom Ursprung, vom Innersten Herkommende

130, 6 Originellement la seule continue,

Coup 9 aux écumes originelles, 139, 9; D 6 ist das Haar 'quelque folie originelle et naïve'. Hier verliert 'naïf', wie oben 'ingénu', den Klang des Einfältigen und heißt nur — auf den lateinischen Grundwert eines Wortes wird gern zurückgedrängt — das Angeborene, von innen Kommende, z. B. D 159 au saint de la Passion de l'Homme ici libéré selon quelque source mélodique naïve, D 169 s'être miré naïvement dans le séculaire texte, D 41, 144, 186, 215, 224, 263, VC 181, Ci 38; 149, 12 Kuss der Innerlichkeit: Naïf baiser des plus funèbres, 137, 12; während 154, 6 Je ne sais le naïf péché, wohl schon an das 'naïf' der Einfalt anklingt, wie es gern verwendet wird, 23, 12; 62, 79; 78, 89; D 21, Ci 57, VC 16.

Besonders liebt der Dichter 'natif', 42, 34 Ta native agonie, 33, 9: 64, 101; 99, 14 Toute notre native amitié monotone, 152, 3 das Haar als 'la torse et native nue'; gern für das Wort, D 112 un mot jaillit natif, VC 167; D 72 le vers n'étant autre qu'un mot parfait, vaste, natif; vgl. D 43, 245, 301, Ci 63. 'Inné', die dichterische Begabung ist D 120 une source innée, 115, 125, 149, 246, 298, 326, 137. 'Intérieur', in diesem Sinne wird das Innen-sein, Innerlich-existieren betont, Monv 660 les Rêves intérieurs, V 51 une intérieure magnificence, VC 74 leurs élans intérieurs, 130, 6 feu toujours intérieur. D 36 elle avait fait de ce cristal son miroir intérieur, alles hat für den Dichter seinen Ausgang im Inneren, daher kann auch ein scheinbar äußeres Geschehen in den Menschen hineinverlegt werden, wie Hér, 19 j'effeuile . . ces pâles lys qui sont en moi.

Das Aeußere wird nur betont, um das Innere hervorzuheben, 137, 10

le solitaire bond
Tantôt extérieur,

und von demselben Verlaine sagt der Dichter, D 78, se trompa sur le sens extérieur de notre ami, D 300 silence extérieur; auch 204, 315, 330, Ig 39, dient das Aeußere nur als Relief für ein inneres Sein, wie für Villiers, V 61 n'étant du reste que l'extériorité d'un concept ou de l'organisation géniale.

Man vergleiche auch das oben über das 'théâtre intérieur' Gesagte, dieses nennt der Dichter 157 gala intime, 165 tragédie intime; 'intime' ist ein beliebtes Wort dieses Bereichs, 245 l'intime orgueil,

286, l'intime gouffre de la pensée, 38, 72, 199, 215, 221, 270, 277, 312, R 59. Das geheimnisvoll Innerste des Menschen ist 'secret', Aub 32 chaque homme a un secret en lui, ML 44 une disposition secrète ist der höchste Zustand, D 312, son secret intime ignoré, D 22, 30, 37, 46, 125, 136, 157, 178, 211, 257, 275; 301; 331, 360, V 11, 60, 68; 78, 78; Coup 4.[1]

Die Quelle der Kunst ist des Dichters 'poétique instinct' (D 178); von dem idealen Dichter, Villiers, sagt Mallarmé V 15 L'instinct, chez l'être redevenu originel, demeure, indivis et sans dédoublement, la source chaste de ses facultés; in der Wertordnung, über den Vers gesagt, D 126, un bonheur, davantage; je touche à quelque instinct, vgl. ML 67 l'instinct de ciel en chacun, und mit besonderer Häufigkeit, D 38, 50, 55, 89, 98, 112, 127, 146, 156, 159, 169, 173, 181, 202, 210, 230, 247, 256, 279, 284, 297, 322, 331, 362, ML 67, 75. 'Intuition', D 39, 68, 204, 348, 365, ML 64.

Der Augenblick der Empfängnis des Kunstwerkes ist ein Hinausgetragensein des schaffenden Dichters über sich, 'exaltation', Prose, 30

Tout en moi s'exaltait de voir;

von Rimbaud, der fremde Sprachen lehrt, aber in der eigenen nicht mehr dichtet, sagt Mallarmé (D 87) ayant abjuré toute exaltation dans la sienne propre; dasselbe Wort verwendet er für die erregende Erhöhung die das Kunstwerk auslöst, Villiers' Werk, V 77, comme une bouffée unique de joie et une exaltation suprême, 138, 6

Hiéroglyphes dont s'exalte le millier,

D 150; das Wort gehört zur Festes-Stimmung, 101, 11 Mon coeur s'exalte, 152, 6 des drapeaux . . s'exaltent dans notre avenue, D 26, 68, 2; 48, 6; Faune, 100 Une fête s'exalte; und vgl. D 44 76, 97, 148, 202, 206, 212, 218, 240, 256, 277, 290, 321, VC 121, Ci 14.

'Extase' ist der gleiche Zustand in der Schau der dichterischen Wahrheit, 90, 49

L'enfant abdique son extase,

schon 29, 20 Extase des regards, und das Wirken des Künstlers, 35, 16

le Chinois au coeur limpide et fin
De qui l'extase pure est de peindre la fin;

das Leben des Dichters, Villier's, V 60, n'est qu'histoire d'extase et de déboire; und, D 158 z. B., auf die Musik übertragen, nos

1) Das Innerste ist auch 'saint', D 69, 148, 150, 159, V 71.

extases et triomphes entonnés à l'orchestre, D 6, 23, 45, 119, 175, 184, 193, 222, 228, 298, 310, 356, 363, V 76, VC 51.[1]

Hier sei erwähnt, daß Mallarmé den Vorgang der Poesie, ihre Wunderwirkung mit dem stehenden Ausdruck 's o r t i l è g e' belegt, D 326 le sortilège que restera la poesie, bekannt aus 132, 7

> Proclamèrent très haut le sortilège bu
> Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange,

die Zauberwirkung von Poe's Dichtung; D 221 sortilège fréquent, qu'on nommerait à tort procédé, der Kunstgriff der Poesie 120, 137, und D 37, 143, 181, 245, 308. In diesem Sinne wird auch 'm a g i q u e' verwendet, ML 51 les grands, de magiques écrivains, D 133, 159, V 59; noch Ouv, 38; 83, 3; D 14, 39, 61, 63, 81, 137, 172, 143, 247, 324, 372.

I s o l i e r u n g

Prose, 27 wird von den idealen Dichterblumen gesagt

> Telles, immenses, que chacune
> Ordinairement se para
> D'un lucide contour, lacune
> Qui des jardins la sépara.

Schon im Toast, 47 ist dasselbe angedeutet

> Que (die Blumen) le regard diaphane. . .
> Isole parmi l'heure et le rayon du jour.

Hinaus-gestellt-sein aus der Welt, Isoliert-sein ist die Forderung an das Kunstwerk, erhoben aus der Auffassung des Dichtwerks als Idee — so Prose, 29 und an der eingangs angeführten Stelle, pour instituer l'Idée. Das Kunstwerk als Idee ist von der Menge der dinglichen Erscheinungen getrennt als ein Einziges, in einem Eigendasein. Das Schlüsselwort ist 'i s o l e r'. Der Vorwurf der Dichtung ist D 157 quand s'isole pour le regard un signe de l'éparse beauté générale, fleur, onde, nuée et bijou. Das Tun des Dichters ist D 62 (cent impressions) Les isoler par formules distinctes le faut-il? 'Isoler' ist der erste Schritt, die Voraussetzung zum Schaffen, die Heraushebung aus dem Ungeschaffenen: D 181 (Tänzerin) une virginité de site pas songé, qu'isole, bâtira, fleurira la figure; das eine steht im Präsens, das was selbstverständlich durch das Geschehen der künstlerischen Tat gegeben ist, die Voraussetzung;

---

1) In dieser Linie liegt auch die Vorliebe für 'f r i s s o n': 85, 34 Dont le frisson final, dans sa voix seule, éveille, 138, 8 A propager de l'aile un frisson familier, 135, 12; wenn auch in den frühen Versen der rein lyrische Wert überwiegt, 64, 99 Le frisson blanc de ma nudité, 39, 10; 57, 24; 68, 7; 77, 67; 94, 9; auch Ig 36, 55, D 46, 59, 248, 305, V 26, 68, Aub 32.

die beiden im Futur hängen von der Ausführung als Geschehendem, von der Qualität in gewisser Weise, ab. In diesem Sinne wird das Wort gebraucht, ML 43, Dipt NRF I u. II, D 220, 304, 320.

Die gleiche Isoliertheit wie sie für das Kunstwerk gefordert wird erheischt die Lebenslage des schaffenden Dichters; Aub 31 (1866) Il m'est si difficile de m'isoler de la vie pour sentir, sans effort, les impressions extra-terrestres et nécessairement harmonieuses que je veux donner. 'Isolement' ist Traum-Bedingung, z. B. Ci 14. Der Dichter ist 164 le plus seul des isolés, 45, 258, seine Wohnung 49. Die Isoliertheit der Poesie als das Herausgestellte, Gewordene, D 260, 372, doch zugleich, mit der für Mallarmé typischen Wendung zur Wertung, als das Geläuterte, Erhabene, 150; für den Dichter (Tennyson) 114 le décès serein y installe quelque chose d'isolé; des Dichters Haltung ist immer diese, V 72 l'espace qui isole d'une assemblée celui à qui elle a conféré la parole (auch Huret, 61). Dieses theoretische, fordernde Wort steht in der reinen Poesie nur einmal 147, 12 Sous un marbre lourd qu'elle isole. Noch: 258, 279, 359, 374, Ig 57, R 27.

Die Idee und Poesie ist wie ein Licht in der Nacht, sie hat ihren Strahlen-Umkreis, 'un lucide contour' (Prose, 27), ein 'alentour', den Bereich eines Eigen-Zentrums, 228 Le ciel métaphorique qui se propage alentour de la foudre du vers, 239, ML 36; der Dichter ist von seinen Träumen eingehüllt wie von einer Atmosphäre, die ihn von der Umwelt trennt, V 16 l'accompagnement voltigeant alentour et tumultueux, familier de ses songeries; Faune, 46 nous amusions La beauté d'alentour, 65, 114; VC 107, V 13, 63, D 35, 45, 55, 59 179, VC 72; auch 'atmosphere' erscheint in diesem Sinn als das einem Mittelpunkt Zugehörige, D 184, 200, 207, 221, 251, Ig 55, 57, P 204, V 54.

Das herausgestellte Kunstwerk strahlt aus in die Nacht der Welt ringsum, 'irradie', 139, 13 Wagner irradiant un sacre, D 94 par profession irradie l'indemne esprit du poète, 103, 14

A prompte irradier ainsi qu'aile l'esprit,

D 75, 143, R 93; 'se propage', V 54 un livre, si par lui se propage le rêve, D 135, 179, 228, 239, 299, 325, 361, ML 58, VC 121, R 37, 41; 138, 7.

Das isolierte Kunstwerk hebt sich ab von der unreinen Welt, 'lacune' heißt es Prose, 27; und ganz ähnlich schreibt der Dichter schon 1866 (Monval 061), une si nette pureté . . . se fige en le contour coupé là où il (das Werk) cesse d'être. Das Dazwischentreten zwischen die Welt und den Einzelnen: V 21 ce léger feuillet

interposé entre le reste et lui, R 58 ce nuage d'impressions, . . pour l'interposer entre les aventures banales et soi. Das Wort der Absonderung ist 's e s é p a r e r'; die Bewußtwerdung wird erlebt als ein Akt der Aussonderung, in Igitur, 55 il se sépare du temps indéfini et il est; ebenso lösen sich, Ig 39, die Grundkonstitutiven der Welt aus der Unendlichkeit, de l'Infini se séparent et les constellations et la mer; und die letzte Stufe, die Essenz des Menschen löst sich in ihm aus ihm heraus, Ig 50 ma dernière figure, séparée de son personnage . ., V 16; Préface Coup, 67, 134; 109, VIII; 142, 7; D 38, 61, 250, 306, 348, 327. Und die Vorliebe für die Worte, 's e d é t a c h e r', 28, 3; D 12, 106, 113, 120, 218, 245, 258, 374, ML 45, 57, Ig 56, Aub 33, R 60; Ci 65; 's e d é g a g e r', besonders gern im Partizip Perfekti, 91, 3; D 13, 36, 94, 121, 129, 148, 167, 173, 197, 202, 221, 226, 235, 266, 287, 323, 350, ML 53, 75, V 73, R 57, 87, VC 126, Ig 22; Dipt II; in gewissem Sinne auch 's ' é c a r t e r', 56, 22; 76, 58; 90, 47; Coup 4, D 27, 75, 207, 244, 304, ML 43, 44, V 50, 61, vgl. 'à l'écart' D 115, 194, 218, 317, ML 61, Aut 12.

Isoliert-Sein ist des Dichters Bedingung, Einsam-Sein ist sein Erlebnis, er sieht sich von der Umwelt isoliert und isoliert sich selbst: ohne Groll — nur manchmal in jugendlichen Ausbrüchen —, vielmehr adelt er dies wie alles Konstituierende des dichterischen Zustands, und das Wort 's o l i t a i r e' wird zu einer der höchsten Wertungen. 'S e u l' als 'einsam', 33, 14; Hér, 63, 76, 113; Faun, 6, 36; 141, 11, gelangt weder im Sinn noch im Körper zu einem dichterischen Wert, es ist in dieser Bedeutung ein Wort das schlecht und recht das Gewollte ausdrückt. Dagegen ist 'solitaire' für Mallarmé keineswegs 'une épithète vague et un peu usée' (Th 288), höchstens in den Jugendversen, 48, 2; Hér, 5, 40, 41; Ouv, 7. Doch später ist es immer das Wort der Feier der Einsamkeit, der Dichter ist der wahrhaft Einsame, 122, 8

Aux yeux du solitaire ébloui de sa foi,[1]

137, 9 le solitaire bond . . . de notre vagabond; die Bezeichnung paßt nur noch auf den Künstler, sie wird immer mehr ein hohes Auszeichnungswort, das 141, 10

O solitaire Puvis
jamais seul

in einer Art Gegensatz zu dem 'seul' des Unbegleitet-seins steht; es ist nur noch Wertung: D 67 diamant d'un ordre solitaire, 277 un

1) Einmal hat es den Ton eines Gestehens, Zola, 42 (3 fév 1877) Très solitaire et travaillant beaucoup; Geständnisse über Persönlichstes sind auch in der Korrespondenz sehr selten.

solitaire tacite concert, 326 des titres solitaires innés, 141 pour de solitaires Fêtes, 225 de solitaires vérités, 84, 16; D 42, 87, 103, 154, 166, 185, 218, 291, 311, 334, ML 45, P 179, Aub 43, VC 21, R 94, Ci 9; Coup 7 plume solitaire éperdue ist die letzte Zusammenfassung des Weltsinnes, einsam auf der Seite, das höchste letzte Symbol, das einsam ist in der Welt in seinem Bedeuten.
Auch 'solitude' ist vor allem auf den Dichter bezogen, V 59 pour défendre sa part de solitude, ist Voraussetzung des dichterischen Träumens, Monv 660 que ma solitude se soit récomposée entre ces murs, ist ein Grundzug seiner Lebenslage, 9, 12

Solitude, récif, étoile;

51, 8; 114, 1 betrifft die Natur, doch im Spiegel des Dichterblicks; Aut 9, D 7, 39, 42, 48, 68, 71, 79, 89, 118, 137, 163, 164, 301, 323, 336, 341, 371, ML 39, Aub 36, Dipt II, Ci 47.

b) Idealismus[1]

Aus der Dichtung, aus dem Sinnen über das Kunstwerk entsteht das Weltbild dieses Dichters. Mallarmé's Idealismus ist aus dem Bemühen um das Kunstwerk hervorgegangen. Das Wort Idee wird nur auf die Dichtung angewendet, Prose, 29

Gloire du long désir, Idées,

ML 47 l'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l'Idée; zentral ist folgende Stelle: ML 52 que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante, là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée. Idee ist kein höheres Sein über den Dingen, über jeder Vorstellung, hat nichts mit 'Bild' zu tun, die Welt interessiert ihn nicht, es gibt nur Eins, das den Namen Idee erhält, das Unfaßbare, das Zeugende der Kunst. Mallarmé ist kein Philosoph, ohne Liebe, die das Wort voraussetzt, bei ihm ist die herausforderndste Gewichtsverlagerung auf die Kunst die es gibt. Es besteht für ihn nur die Kunst, die Frage nach ihrem Sein und Ausdruck. Doch was heißt Kunst? Auf jeden Fall ja nur eine, die des Sagens, denn die Musik ist für Mallarmé nur eine andere Art des Sagens, ein Sagen in Werten des Sprechens die in ihren Einzelteilen verabsolutiert sind etwa — was damit ge-

1) Der Name Platos erscheint einmal, ML 79; Mallarmé ist der typisch unklassische Mensch, er kennt und liest nur Zeitgenössisches, an allen klassischen Dingen ist er vollkommen uninteressiert — wenn auch eine Divagation 'Bucolique' heißt und (Turquet-Milnes, 31, Anm.) der erste Vers von Don du Poème einen Virgilvers zum Vorbild hat (Georgica III, 12): Primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas, — das unerklärbare 'palmes' v. 61.

meint ist erhellt z. B. aus der emotionalen Wertung der einzelnen Konsonanten in der Petite Philologie —; die Musik ist eine Möglichkeit einer Einheitssprache die für alle gilt, wie der Dichter sie ersehnt; daher will er soviel Musik wie möglich in die Sprache hineinnehmen, daher soll Un Coup de Dés eine Partitur sein, die Worte sollen neben ihrer französischen Klang- und Bedeutungsform den absoluten Wert des seelischen Tremendum[1] tragen, das für alle Menschen vernehmbar ist in seinem bloßen Dasein, und das mit dem schwachen einzigen Mittel der Stellung im Raum (und Typographie) angedeutet werden soll. Das ist auch der Sinn unserer Stelle, ML 52, die 'Lettres' sind 'élargie vers l'obscur', sie müssen einen guten Teil Dunkel, Schlacken mit einlassen, während die Musik höchster Glanz ist und alles 'mit Gewißheit' sagt, sie kann nicht unverstanden oder mißverstanden sein.

Doch was ist dies, das beiden zugrunde liegt, das der Dichter Idee nennt, das dieses höchsten Ausdrucksringens würdig ist? — denn über die Würde dieser Selbstbehauptung, ihre Berechtigung, scheinen dem Dichter nie Zweifel gekommen zu sein, alle Bedrängnis geht immer nur um die Aeußerung und ihre Möglichkeiten. Es ist das Individuum in seinem Innersten, weniger Erleben, als in seinem zerebralen Spintisieren. Es ist der Anspruch jedes Idealismus, daß die menschliche Seele über der Welt steht. Doch hier mit ungeheurer Anmaßung soll das Individuelle das Unpersönliche, Allgemeine, auch Allgemeingültige sein, wenn es in einer dementsprechenden Form dargestellt ist. Es läuft also darauf hinaus, daß das worauf es ankommt, das Absolute, die F o r m ist, daß es e i n e Form gibt, die Idee der Form; das ist Mallarmé's Aesthetik.

Ist die Idee die Form, so ist die Musik der Idee am nächsten, avec certitude, und die Sprache muß ihren Weg zu gehen versuchen und ist ihr verwandt. Daher war für den — nicht musikalisch hörenden — Mallarmé die Musik eine Offenbarung — und nicht ein eitles Bestreben wie nicht verstehende Kritiker meinten — und fast verzweifelt ist er jeden Sonntag zu den Konzerten gegangen, nicht um sich musikalisch zu ergötzen, sondern um zu lernen: die Musik erfüllt alle Forderungen der Idee, sie ist rein, sie ist unexistent, sie ist e i n e, sie ist einzig, nicht beschränkt wie die Sprache. So darf man, glaube ich, auch Mallarmés Esoterik nicht falsch verstehen, sie ist nicht ein Fortbewegen ins Einzeln-Sein-Wollen, sondern gerade entgegengesetzt in ein Allgemei-

1) 'v i b r a t o i r e' trifft bis ins Innerste, 290 'suspens vibratoire' ist ein Symbol Mallarméscher Kunst, 250 sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, Dipt II, Z 56, ML 64, D 63, 121, 149, 209, 228, 300, 310.

neres, über dem Einzelnen Stehendes — denn das muß man sich immer vor Augen halten, daß Mallarmé nie der Dichter allein ist, sondern der Dichter ex officio, daß er die 'foule' immer miterfaßt als Gemeinde; hier liegt auch der Antrieb zu einer Suche nach der absoluten Form, denn was bedürfte es derer, wenn der Dichter nur sich ausspräche, oder auch wenn er es den Freunden sagte, genügte die Form derer. Nur da es sich um das 'sacre' handelt, der Menschheit, ist die absolute Form nötig. Daher kreisen in den letzten Jahren, und als Vorbereitung für den Coup de Dés der ein Versuch dieser Art ist, die Gedanken des Dichters um die katholische Messe, die einzige existierende Form dieser Forderung.

In dem ausgesprochensten theoretischen Werk, La Musique et les Lettres, heißt es noch, ML 49 ce tracé . . des sinueuses et mobiles variations de l'Idée, que l'écrit révendique de fixer. Die Idee wird hier immer 'institué', 'fixé', denn sie ist ja Schöpfung des Dichters, nichts an sich Prä-Existentes; so 349 la caresse statuaire créatrice à l'idée. 133, 10,

Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief,

ist die Idee die Werkmeisterin, die aus der Materie der Sprache, sol und nue, unter dem Bilde des 'sculpteur' — V 76 sculpteur en horizons — das Kunstwerk gestaltet. Aber es ist 'notre idée', nicht die 'idée', sie wird in Besitz genommen von dem Menschen der sie schafft — sie ist 'prise' D 22 —, 154 notre idée (à savoir la divinité présente à l'esprit de l'homme), und die wundervolle Preziosität, 153 Le désespoir en dernier lieu de mon Idée; 'idée' ist die Gefährtin seiner Isolierung, immer mit dem Possessiv-pronomen 28, 47; sie kleidet sich in das Gewand des Traumes, Ig 41 une antique idée se mire telle à la clarté de la chimère, 235.

Die Idee erscheint fast immer unter einem Bilde, mit Vorliebe dem der Arabeske, 218 les rinceaux d'une arabesque, la figure que demeure l'idée, D 90; dieses Bild wird auf die Natur übertragen, mainte indécise flottaison d'idée désertant les hasards comme des branches (D 46), und besonders auf den Tanz angewendet. Das ist es was den Dichter zum Tanz hinzieht, das Prinzip der schlakkenlos dargestellten Form, wie in der Musik, und hier ihm vielleicht noch näher liegend weil sichtbar. Daher wird der Coup de Dés außer als Partitur auch als Tanzdarstellung aufgefaßt — ich glaube, hier von einem Gesamtkunstwerk zu sprechen à la Wagner, ist nicht im Sinne Mallarmés, er denkt nicht daran, seiner Kunst Tanz oder Musik hinzuzufügen (vgl. was er über Pelléas sagt

D 221), diese sollen vielmehr in der Sprache als Mittel des Ausdrucks zum Vorschein kommen, weil sie ideale vollkommene Ausdrucksmittel sind, aber für ihn, den Sagenden, allein nicht gelten. Und Wagner? Ist die Erringung und Erschließung des neuen Gebiets, aber nicht nachahmbar für den der nur die Sprache pflegt, und das ist ja im Coup de Dés offenbar, wo alles nur aus dem Wort kommt, keine Hinzufügung nötig ist.
Der Tanz ist 142 seule capable, par son écriture sommaire, de traduire le fugace et le soudain jusqu'à l'Idée. Die Bilder 'schreiben', 'übersetzen' — 'traduire': D 89, 135, 173, 186, 216, 231, 244, 247, 277, 288, 316, V 54 —, die in diesem Zusammenhang immer besonders gern verwendet werden, zeigen deutlich, worauf es ankommt, worum alles kreist: tout existe pour aboutir à un livre, nicht zu einem Gesamtkunstwerk, sondern zu einem Ausdruck des Wortes soll am Ende alles gelangen, denn das ist die einzige Form und Idee die den Dichter angeht. Der Tanz ist 177 incorporation visuelle de l'idée, die Tänzerin 181 représentante de l'idée, 184 comme un instrument direct de l'idée, der Tanz als 158 rite, là, énoncé de l'idée, 176, 342.
'Idee' ist immer das innerste dichterische Prinzip, Dipt II; Verbindung von Vers und Idee ML 72, 236, 326; Idee der Sprache Dipt II; das Prinzip des Theaters 181 la scène n'illustre que l'idée, 191, 228, Ig 22; das Prinzip des Kunstwerks im Gegensatz zum Zufall, 47 je croyais que s'exempta mon idée d'aucun accident même vrai, 46; als Bedrohung 246 là où semble un hasard capter l'idée, auch 49, 130, 213. Idee ist was das Dichtwerk auslöst, 330 La Nature . . . Idée tangible . . communiquait à ma jeunesse une ferveur; die Musik, 277 la Poésie, proche l'idée, est Musique; und das schönste Bild Mallarméscher Aesthetik: 251 Je dis (!): une fleur! et . . . musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. Das Prinzip der Form, das im Coup zum Bild der Partitur führt, ist: 291 idée . . divisée en ses fragments de candeur, 243 l'idée se fracture en un nombre de motifs égaux, 288, 372. Noch 246, 271, V 15.
'Idéal' ist (1) — in der späteren Zeit, — das Adjektiv zu Idee in den aufgeführten Verwendungen: Toast, 41

dans le devoir
Idéal que nous font les jardins de cet astre,

D 39, 218, Faun, 7, und ML 39, 77, D 202, 207, 231, 361, Thérive 305, VC 52. Dagegen gibt es (2) in einigen Jugendgedichten ein Ideal als Gegenpunkt der Realität, eine Flucht des Ennui, 12, 9

Mordant au citron d'or de l'idéal amer,

37, 10; 41, 22; Monv 662; überhaupt ist (3) 'idéal' ein unverbindlicheres Wort als 'idée' und wird eher und weniger beladen gebraucht, 95, 150, 172, 193, 259, 264, 341, R 66.

In Mallarmés Sprachgebrauch wird das Unsagbare des Poetischen, das unter der Bezeichnung der Idee erscheint, ebenso das 'Absolute' genannt, 222 mon incompétence sur autre chose que l'absolu; 'absolu' wird zu einer Wertung, 369 les traductions absolues; D 23, 31, 41, 55, 78, 117, 124, 177, 183, 204, 215, 226, 247, 300, 308, 330, 360, 364, Ig 36, 37, 53, V 47, R 29, 51, 63, 83, 90.
Das Bild des Absoluten ist Nacktheit: 150 cette cime d'absolu, fulgurante, nue, seule, ML 67. Alles, was den dichterischen Erlebnisgang als Absolutes bezeichnet, wird mit 'nu' belegt: Traum, Monv 662 le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale, 59, 51; die Blume der Träumerei ist VC 52 mon silence nu, D 34; das Innerste des Dichters, 157 notre nudité spirituelle, 178 la nudité de tes concepts, 79; Vision 212; die Absolutheit des Gesagten 218 le texte, nu, du spectacle; der Vers 239 superbe et nu; Zola, Z 56, gebrauche die Worte 'nus'; Interpunktion 340 imitant, nue, la mélodie, 373; Musik 288, 309; Theater, Tanz 182, 205, 207, 307, noch R 61, 62, 76, 93 le gaz: de le montrer à même et je dirai nu, si sa nudité n'était l'impalpable; vgl. 'à nu' D 76, 96, 269, Aut 6, Dipt II, D 35, 197.

Die Attribute der Idee sind

Reinheit, Ungewordensein

Eine Geisteshaltung des Dichters erschöpft sich nicht in theoretischer Behandlung, die Frage nach dem Wesen ist ja sogar für einen Mallarmé erst zweiter Ordnung, vorher besteht das Lieblingswort, das zu dem hohen Sein des Ideals hindrängt, das Wort, das dieser Sehnsucht einen Körper gibt, ihr Ausdrucksträger und Anzeichen im dichterischen Werk, das Primäre, das da war in der Dichtung als Streben, Sehnen, Affekt, Liebe, wie man es nennen mag.
Da ist von Anfang an 'pur', rein dichterisch gebraucht — ein einsilbiges Wort! — in den Jugendversen, 24, 6; 28, 7; 36, 2; 35, 16; Hér, 69, 91; 76, 50; Ouv, 15, 45; 21, 11; als Korrelat 'impur' 27, 35; 32, 3; dann in der Krise der Bewußtwendung vor allem für das Absolute, Ig 40 moi pur, 45, 47, 54, 60, und programmatisch auf Dinge des Dichters angewendet, 35, 16 l'extase pure, 69, 20; 86, 49 le poète pur, 132, 6 un sens plus pur aux mots; und, neben rein lyrischer Verwendung, 93, 2; 109, VI; 128, 1, in den späten Ver-

sen auf das Ideal 125, 12 son pur éclat, 84, 15, die Reinheit des Nichtseienden bezogen, 149, 9

Le pur vase d'aucun breuvage.

'Pur' ist eins der häufigsten Worte in Mallarmés Sprachschatz, 297 L'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots, 76 sa pure vision; D 8, 49, 73, 94, 96, 109, 121, 123, 142, 155, 157, 161, 164, 181, 184, 187, 196, 199, 203, 208, 211, 216, 228, 246, 250, 261, 273, 277, 283, 309, 331, 338, 342, 347, 352, 362, ML 21, 47, 75, 49, V 19, 72, VC 41, 64, 86, 153, Dipt II; Monv 660, 662, Ci 65, R 46, 65, CP.

'Chaste' hat denselben Wert, 198 son évocation chaste, sur le tain de souvenirs, 26, 42, 61, 114, 136, 260, 318, ML 62, V 15, VC 49; 27, 28; 64, 108.

'Vierge' ist zuerst ein rein dichterisches Wort, 15, 56 (erst in der 2. Fassung, in einem unglücklich überladenen Vers, nur um des Wortes willen), 26, 11; 28, 4; 51, 14; 58, 37; 64, 103; 75, 40; 20, 8. In Igitur ist das Wort nicht, es ist zu lyrisch für dessen abstrakte Bestimmungen. 'Vierge' ist das Ungewordene, das was darauf wartet, alles zu werden, alles zu realisieren, das Virtuelle, Latente, unter dem Winkel der Reinheit (der nicht-daseienden Sinnenreife) erscheinend, 84, 25

En le vierge héros de l'attente posthume,

der erst der Held werden soll, VC 127

Quelque an vierge se fait attendre.

Es ist der Morgen, von dem die Verwirklichung des Kunstwerks erhofft wird, 124, 1

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui,

Ci 100 matinale ou vierge; das noch nicht gewordene Kunstwerk, 9, 1

Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la coupe;

das Unverwirklichte ist 181 (beim Tanz) une virginité de site pas songé, 39, 147, 289; besonders die noch nicht gewordene, noch nicht geschriebene Seite, als Bild V 73 cette page humaine, en sa virginité, une des plus belles, 291, 326, Moréas 182, D 278. Hier berührt es sich mit 'weiß' der Unbeflecktheit, das zugleich als Farbe sichtbar ist, Coup 6 et en berce le vierge indice: wenn, wie wahrscheinlich, 'indice' eine der vielen ideellen und intellektuellen Erscheinungsformen der wenigen wirklich da-seienden und geschehenden Dinge des Coup ist, nämlich des Schaumes, dann bezeichnet 'vierge' die Weiße des Schaumes, die ja so oft betont

wird; auch 183 vierge comme les mousselines, 86 une chambre si propre, virginale, VC 43.
Schließlich, ohne den Sinn des Unverwirklichten, das Reine, das was dem Dichter und Kunstwerk zukommt, etwa in Parallele zu 'ingénu'; etwas Neues: 90 l'accent vierge Rimbaud-scher Gedichte, 145, ce que de vierge et d'occulte in Wagners Partituren, D 122; dieses ist die häufigste Verwendung von 'vierge' für das Innerste des Künstlers, 162 chez le créateur le jet délicat et vierge, 128 Manets Auge vierge et abstrait, 135, 244, 260, 331, ML 57, Monv 663; peripher 168, 228, 339, V 49, 118, 6.[1]

Ungewordensein kennzeichnet die Idee; V 46, l'homme qui n'a pas été, que dans ses rêves, ist das höchste Bild des Dichters, Villiers. Die Träume sind die Möglichkeit, die Virtualität des Kunstwerks, das Kunstwerk in seinem Idealzustand, das immer vorhanden ist, bereit ist zu werden.
Das Schlüsselwort hierfür ist 'suspens'[2], ein dem Dichter ganz eigenes Wort des Gestaut-Seins der aufbrechenden und wollenden Möglichkeit. (D 12 hatte er dieses Wort noch nicht gefunden, 'geschaffen', doch da die Vorstellung darauf hindrängt, verwendet er 'suspension', das später verschwindet.) Das Innerste ist, 290 l'esprit, centre de suspension vibratoire, die Spannung, das Anhalten an einem Punkt, mit der Möglichkeit der Strahlung nach vorn, des Aufbruchs in ein Verwirklichen. 'suspens' schaut nie zurück, sondern immer vorwärts in das was aus ihm ausgelöst werden kann und sich in der gestauten Drängung gefällt. Coup 9

Choit la plume
rythmique suspens du sinistre,

159 le perpétuel suspens d'une larme qui ne peut jamais toute se former ni choir, 154; 135 la minute, suspens de perpétuité chatoyante; im Kunstwerk, 247 Tout devient suspens . . concourant au rythme total, lequel serait le poème tû, aux blancs; die Musik die geschehen wird mit dem Bilde der Natur, 295 Le proche éparpillement du doigté lumineux que suspend le feuillage; V 18, Ig 44, D 45, 94, 33, 184, 248, 331, 355. Hamlet, avec le suspens d'un acte inachevé (166) ist das Urbild des Ungewordenen, le seigneur latent qui ne peut devenir (165). 'Latent', D 23, 98, 148, 158, 165, 178, 181, 204, 219, 228, 240, 306, 337,

1) vgl. 'intact', 145, 169, 213, 265, 278, ML 33, 78, V 20.
2) Die Worte dieser Gruppe sind fast nur theoretisch, denn eine Möglichkeit besteht nur im Sprechen über diese Möglichkeit, nicht mehr, sobald die Möglichkeit verwirklicht wird. Ganz anders dagegen ist es mit dem Nicht-Sein, das, zu einer Idee erhoben, gerade auch in dem verwirklichten Kunstwerk hochgestellt werden kann.

347, ML 50, V 70, P 166, Dipt II, CP. 'Virtuel' Ig 42, D 13, 226, 246, 251, 309, ML 43, Dipt II; 'possibilité' als latente Möglichkeit der Verwirklichung, D 37, 67, 90, 178, 213, 355, ML 44, V 64, 74. Und man vergleiche Wendungen wie, 90 on y songe à quelque chose qui eût pu être, 46 qui n'aura eu qu'à venir, 142 le Monstre-Qui ne peut être, 148 la Figure que Nul n'est, und besonders diese, das ideale Ungeschehene, 124, 4 vols qui n'ont pas fui, Toast, 27 mots qu'il n'a pas dits, Vathek, VI, nuée de parfums qui n'a pas tonné.

Nicht-Sein

Vom Nicht-Sein gibt es verschiedene Aspekte. Der eine ist der der Verschiedenheit der Gesichtspunkte für Welt und Dichter, daß das was für den Dichter wirklich existiert, für die Welt nicht ist, V 51, une intérieure magnificence — ce qui reste pour eux l'équivalent de ne pas être, auch Prose, 48

Que ce pays n'exista pas,

nur für den Dichter bestand, nicht im Wesen der Welt.
Der andere Aspekt, der von diesem schließlich nicht so sehr verschieden ist, denn alles ist ja immer nur vom Dichter gesehen, ist der der Idee in ihrem irdischen Nicht-Sein, und daher des Nicht-Seins an sich als der höheren Wirklichkeit.[1]
Des Dichters Lieblingswort hierfür ist 'absence'. Der Sinn des Fehlens, Nicht-Daseins als eines idealen Seins, ja sogar idealen Da-Seins, taucht erst spät in Mallarmés Poesie auf; das ist eins der unterscheidenden Kennzeichen der 'eigentlichen' Zeit von der frühen Epoche, es ist eine der Neuerungen der 'Lebenswende', der Findung des 'Oeuvre'. Vorgeahnt in Apparition, taucht dieses Nicht-Sein zuerst auf in Igitur: dem Traum parallel, es ist hier — und bleibt es immer — das Traum-Sein, das nicht wirklich ist, aber durch seine Traum-Existenz für den Träumenden eine höhere Wirklichkeit hat (vgl. die Schlüsselstellung des Traumes), Ig 39 l'heure . . . son or allait feindre en l'absence un joyau nul de rêverie, 55, 57. 'Absence' ist die ideale Präsenz, das wirkliche Fehlen wird gesteigert zu einer ersehnten Traumwirklichkeit, 159, 9

Ma faim qui d'aucuns fruits ici ne se régale
Trouve en leur docte manque une saveur égale,

die Abwesenheit ist die einzige wirkliche Gegenwart weil die der träumenden Gedanken, Monv 663 car ce n'est qu'après leur départ et quand ils sont redevenus des absents que je suis avec

1) ich beschränke mich hier wie immer auf den Sprachgebrauch, die Voraussetzungen sind bei Thibaudet zu finden.

mes chers hôtes hâtifs; Lettre à Verlaine von 1866 (Monda), et jusque là vous vivrez autour de moi comme mes amis absents. Das Nicht-Seiende als Idee ist, Faun, 7 la faute idéale de roses, 251 musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets, V 24; ganz unbestimmt, Glück und Reinheit des Nicht-Seins anzeigend, 39 Résumer d'un regard la vierge absence éparse en cette solitude, D 59, VC 104. Der 'Abwesende' ist der tote Dichter, der damit in eine höhere Wirklichkeit erklärt wird, Toast, 10 de chanter l'absence du poète, V 75 son absence qui déjà l'accompagnait, l'enveloppait, D 133, Aut 10.
Einen anderen Sinn haben folgende rein dichterischen Beispiele, 135, 13

Au voile qui la ceint absente avec frissons
Celle son Ombre même . . .

hier ist der abwesende Schatten noch einer Idee verwandt, doch er ist wirklich nicht da[1], wie 126, 4 mon absent tombeau, und 150, 4 absence éternelle de lit, kein Grab, kein Bett da sind, zwar möglich sind, aber auch nichts mit einer Idee zu tun haben. Es handelt sich um die einfache Feststellung eines Nichtvorhanden-Seins, und das führt zu dem eigentlichen Sinn der Kategorie der reinen Negation, die bisher behandelten Fälle von Nicht-Sein als Idee sind nur die Blüte. Hier kommt etwas tiefer Wurzelndes zum Ausdruck, ein Lebensgefühl eher als eine geistige Haltung, eine Qual des Menschen eher als ein Triumph der Idee. Es ist die Qual des Nicht-Erfassens des Lebens, der Dinge, des Nicht-sagen-könnens, das was der Dichter packen will existiert nicht. Es ist das Nicht-Dasein, Mangeln, Fehlen der Welt aus Minder-Sein, Schlecht-Sein. Das ist nackte Qual oft, keineswegs zur Idee verbrämt — nur manchmal wird das Nicht-Sein selbst blütenhaft zur Idee. Doch ist dieses Nicht-Sein nur der Hintergrund des wahren Idealismus, des Darüber-Seins der Seele über den Dingen, wie es aus dem Coup de Dés deutlich wird, Seite 10,

RIEN
. . . . . .
N'AURA EU LIEU
une élévation ordinaire verse l'absence
QUE LE LIEU

Hier hat das Nicht-Sein, die 'absence', nur die Beziehung auf die Welt, die keinen Wert hat, die geleugnet wird. Hier ist das

1) auch folgende Erklärung ist möglich und ich möchte sie andeuten: das mit 'absent' Bezeichnete ist nur in der Dichtung vorhanden, in der Wirklichkeit nicht gegenwärtig, aber im Geist und in der Schau des Dichters; und Mallarmé der so viel der Welt zugibt, 'consent', um sich vor ihr zu rechtfertigen, mit ihr in Gleichklang zu kommen, belegt das nur für ihn Bestehende mit 'absent', pocht nicht auf die Kraft seiner Vision die schafft, sondern neigt sich.

Ende der Welt, hier könnte das Gedicht schließen, en quoi toute réalité se dissout, es ist der Sieg des Nicht-Seins im Hier, alles Hier und Jetzt ist Nicht-Sein bei Mallarmé (s. Kap. V.). Diese 'absence' hat nichts mit der Idee zu tun, und doch, sie ist ihre Voraussetzung, die Reinigung der Welt, eine verzweifelte schmerzvolle, deren Verneinung, über der sich dann die Idee erheben kann, der damit der Platz bereitet ist, das Nichts ist die Vorbereitung für den einzigen Stern, es ist die Erledigung der Welt, die die Möglichkeit des Ausblicks nach oben schafft. Denn nur dieses bleibt übrig (Coup 11), aus den Trümmern der Welt, ohne Beziehung auf ihr Nicht-Sein, und doch im letzten Grunde seine Folge, geht das Gestirn auf, und wie mallarmé-isch, mit 'excepté', selbst die Idee, das einzige was bleibt, wird mit einer negativen Ordnung eingeführt; 'à l'altitude', das Hier und Jetzt ist Nicht-Sein, es bleibt nur die Flucht ins Jenseits und die Ewigkeit; und nicht einmal dies, das Ueberleben der Idee, wird behauptet, es wird nur gefordert, ersehnt, vermutet, 'peut-être', es ist keine logische, keine philosophische Folgerung dieses Ueberleben einer Gestirns-Idee über dem Nichts des Hier, es ist ein Ersehntes, ein ewiger Wunsch, das sagt 'peut-être'.

So ist alles Nicht-Sein doch der Weg zur Idee. Mallarmés Sprach-Habitus ist in einer auffallenden Weise durch die Kategorie der Negation bestimmt, der reinen Negation, die nur das Fehlen, den Mangel angibt. Nomina sind: 'absence'[1], mit graziöser Bescheidenheit, ML 52 si par quelque grace, absente, toujours, d'un exposé. Und immer ist das Fehlen ein Minderes, ein Bedauertes, das allerdings durch sein Nicht-Dasein darauf hinweist, daß es eine höhere Möglichkeit gibt. D 21, 23, 48, 73, 155, 193, 130, 229, 298, 304, Aub 43, auch 341, V 53, Aub, 33[2]. 'Manque', 138, 4

Précipiter avec le manque de mémoire,

ML 45 le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate, 172 l'incohérent manque hautain de signification qui scintille en

1) vgl. das häufige 'omettre', 257, 215, 222, 264, 268, 271, 302, 351, 372, V 47, ML 78, Ci 35, 48, 53 u. a.

2) Ein schönes Beispiel für die leichtfertige Selbst-Persiflage aller tief erlebten Worte und Formen, besonders in den VC, wo alles Schwere in eine leichte blütige Form des Tages gebracht wird, eine Art 'A la manière de', immer A la manière de Mallarmé, ist VC 133, zugleich ein Zeichen, daß das Nicht-Sein dichterische Wirklichkeit ist, wenn es sich auch um offensichtliche Nicht-Existenz handelt wie hier, an ein japanisches Hündchen

vous menez
En l'absence exquise du vôtre
Madame Laurent par le nez

l'alphabet de la Nuit. Diese Wendungen werden Verschleißgut der Sprache, D 30, 54, 95, 96, 75, 162, 223, 285, 316, 331; ML 79; V 73, R 68. 'manquer', 97, 12; Ig 63; 13, 27; D 53, 84, 93, 94, 148, 237, 241, 349, 363.[1] 'Vacant' kann Nicht-Sein bedeuten, D 30 son dessein vacant, Ig 39 vacante sonorité; doch besonders gern das Leersein, das nach der Ausfüllung durch die Idee ruft, 129, 9

Mais proche la croisée au nord vacante,

das Fenster, in dem über dem Nicht-Sein des ganzen Raumes — pas d'amphore, nul ptyx, dieselbe Situation in Ig 51 — das Sternbild erscheint

De scintillations sitôt le septuor,

genau wie im Coup 11

quelque surface vacante et supérieure

der Ort der Idee ist. Auch 79, 105; D 21, 25, 33, 40, 68, 162, 218, 224, 239, 304, ML 45, 58, Aut 10, R 62. Den gleichen Gebrauch hat 'vide', 223 le vide de ce qu'il n'y a pas, die Vorbereitung zur Idee ist der leere Raum, 128, 5

Sur les crédences, au salon vide,

Coup 10 comme pour disperser l'acte vide. D 11, 12, 110, 127, 134, 153, 144, 148, 220, 225, 266, 279, 301, 363, 372, Ig 55, Ouv, 31, (77, 59; 83, 4; 158, 6). Die Welt wird geleugnet, 'nié', 125, 10

Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,

die Zahl des Coup (9) ist 'sourdant que nié', 123, 12; Ig 36, D 43, 51, 61, 123, 125, 191, 224, 251, 323, 345, 371, ML 44, 65, P 166, VC 91; dazu 'dénier': in dem Gedichte der reinen Traum-Erlesung ist dem Dichter die Welt hier gleichgültig, 158, 7

Si ce très blanc ébat au ras du sol dénie
A tout site l'honneur du paysage faux,

D 22, 31, 261, ML 39, V 75, 'renier' 20, 6; D 29, 91, 302. Darum ist die Welt ein Nichts, 'Néant', ein Nichtiges, Unwertes, 363 néant ou éclat dans le vide, das Innerste der Menge ist V 52 néant central, des Menschen 300, Theater 153, und 222, 260. Während die frühen Beispiele, 32, 8; 39, 11, reinen lyrischen Wert haben, 128, 8

Avec ce seul objet dont le Néant s'honore

das die Stimmung der absoluten Leere zusammenfaßt in diesem Bilde, ist Toast, 28 Le néant à cet Homme aboli de jadis, das dem abso-

1) Man übersehe auch nicht die Gegenbetonung der 'présence', in der Prosa: V 20, D 55, 77, 81, 125, 169, 171, 182, 207, 209, 215, 218, 228, 299, 305, 310, 320, 336, 356, 371, V 13, 70, 71, ML 31, 84, Ci 12, 85, R 72.

luten Menschen Gegenüberstehende, zu vergleichen etwa mit Ig 39: dort wird die Situierung des Menschen, constellations und mer als 'réciproques néants' bezeichnet. Und 151, 11 ist wieder ein reines Bild eines poetisch ins Nichtsein gewendeten irdischen Gegenstands,

une mandore
Au creux néant musicien.

Die erreichbare Wirklichkeit ist für den Idealisten, dessen Seele immer darüber hinweg fliegt ein Nichts, 'r i e n',

9, 1 Rien, cette écume, vierge vers,

— R 58 Rien, ce Décor —, darum bezeichnet der Dichter bescheiden tändelnd seine Schöpfungen als 'riens', D 1, V 71[1]; Faun, 38 ce doux rien, und D 39, 156, 280, 330, 349, V 19; dagegen haben den Sinn des Nicht-Seins als Idee: ML 45 pour étaler la pièce principale ou rien, R 63 ce qu'il y a au-delà de notre séjour ordinaire, c'est-à-dire l'infini et rien.
Legion sind die mit 'i n-' verneinten Adjektiva, die Mallarmés Sprache, ein besonderes Gepräge geben. Besonders 'i g n o r é', Hér, 3, 74, 89; 148, 4

Le col ignoré s'interrompt,

D 34, 39, 71, 105, 107, 11, 145, 176, 177, 227, 257, 312, ML 41, R 38, 72, 76 — und die Vorliebe für das Verb, Toast, 9; VC 42 Ta petite main qui s'ignore, D 15, 20, 25, 59, 62, 351, 360, Ci 8, 53, 83, V 11, R 32. 'i n c o n n u', jugendlich lyrisch, 32, 6; 43, 3; 66, 130; dann D 12, 41, 84, 100, 161, Ig 55; Aub 43; ML 38, V 19, 70, VC 17. Mit 'in-' gebildete Adjektiva, Partizipia, Adverbia[2], auch Substantiva finden sich auf jeder Seite, 149, 10 inexhaustible, 116, 1 indomptablement, 112, 12 impayés, D 70 irrêvé, 14 irrécusable, 173 in-individuel, 127 inoublieux, 215, 225 indéniablement, ML 64 inintelligence, V 49 innomés, V 71 inarticulation, Ig 48 Ombre incréée, Ci 74 fleur irrespirée, Ci 100 incueillis, 278 inviolabilité, 285, ML 68 incompréhension, usf.

Der ganze Aufbau von Mallarmés Sprache ist von der Negation her bestimmt, besonders in der späten Zeit überwiegen die Kategorien der Verneinung: 'a u c u n', 90, 54 Sous aucun climat, 100, 4 Sur aucun bouquetier, 149, 9 Le pur vase d'aucun breuvage, 159, 9 d'aucuns fruits, sind die typischen Beispiele des Nicht-Seins, mit

1) doch hat er hier auch ein literarisches Vorbild, Poe nennt, im Vorwort der Ausgabe von 1845, seine Gedichte 'riens' (Poe 168, s. auch Thérive, Opinion).
2) sie helfen außerdem dazu, der Sprache ein intellektualistisches Gepräge zu geben, s. u., 'weil hier das Sinnliche gerade das ist, was aufgehoben wird' sagt Jean Paul in der Vorschule der Aesthetik, zit. Dornseiff, 75.

grammatischen Mitteln ausgedrückt, auch VC 67 ce même fruit d'aucun automne, VC 68, V 54 la dame d'aucun salon, ML 68; 33, 12; D 23, 25, 28, 36, 47, 53, 71, 76, 93, 251, 304, 329, V 49, 53, 73, ML 84, Ci 84, VC 59. 'Nul', pronominal verwendet, 116, 6 par nul écho suivie, 128, 8 nul ptyx, 151, 13 nul ventre que le sien, Ig 39, 40, 55, D 67, 71, 75, 148, 256, ML 63, 73; V 20; während es adjektivisch gebraucht ist, Coup 5 de contrées nulles, Coup 10 tout résultat nul humain, 15, 62; Ouv, 50, ML 63, D 198, 201, 265, R 77.

Besonders wichtig für den Dichter sind die Wendungen der ausnehmenden Verneinung: 'rien' in

149, 13 A rien expirer annonçant
153, 10 De rien goûter à sa morsure,

schafft ein bedingendes, voraussetzendes Nichts, das genau wie 'absence' Raum macht für den wahren Inhalt des Gedichtes, das krönende letzte Bild, hier Rose oder Haar; dieses 'rien', mindestens ähnlich, findet sich, D 21 typisch reinigend: rien, sauf que, Coup 10 Rien . . Excepté, 43, 4; 62, 82; 85, 26; 110, 2; 112, 1; 104, 1; D 41, 42, 44, 50, 62, 69, 78, 90, 94, 181, 225, 327, R 49, 65, CP; besonders hat 'rien que' diese Wirkung, 131, 11

Rien qu'à simplifier avec gloire la femme,

91, 2; 101, 11; D 33, 45, 81, 100, 105, 158, 178, 191, 193, 309, 344, V 53, R 28.

Eine dem Dichter ganz eigentümliche Ausdrucksweise ist das Hinüber-gehen über das Greifbare, Da-Seiende, Existierende, in ein Jenseitiges, von dem nur gewußt und gesagt wird, daß es nicht so-ist, in ein Traum-Ferne-Dasein, das der Dichter nicht anders nennen kann als durch eine ausnehmende Umschreibung, deren Kennwort 'autre' darstellt: ML 44 'Autre chose' . . . ce semble que l'épars frémissement d'une page ne veuille sinon surseoir ou palpite d'impatience, à la possibilité d'autre chose; 159, 14 die Sehnsucht in die Ferne

à l'autre au sein brûlé,

103, 13 das höhere als irdische Sein,

Lequels entre ses fils un autre vol désigne,

100, 13 die Uebersteigerung, Besseres, Schöneres,

toute une autre douceur,

wie Faun, 93; noch 47, 24; 111, 12; D 40, 67, 167, 176, 177, 189, 219, 259, 269, 277, 283, 296, 353, V 10, 76; Z 55; VC 176. Und das Ausnehmende stärker betonend, 'autre que', 147, 13

Ne s'allume pas d'autre feu
Que la fulgurante console

kein wirkliches Feuer; 20, 2; 75, 38; Coup 9, NRF Dipt II, D 42, 69, 72, 81, 96, 98, 127, 149, 155, 160, 168, 184, 192, 197, 212 usf. Ebenso nimmt aus 'n e q u e', 122, 7

Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les ténèbres,

126, 4; 137, 12; 36, 8; 37, 12; D 36, 44, 45, usw.; auch die beliebte Wendung 'si ce n'est que', 84, 12

Si ce n'est que la gloire ardente du métier,

z. B. 223, 250, V 10.

Präpositionen setzen die Ausnahme, 's a u f', in dem wundervollen Beispiel Coup 7

plume solitaire éperdue
sauf

wo dem Sinne nach und sichtbar 'sauf' das isolierte Eine mit dem Kontext der anderen Seite verbindet, und D 21, 29, 33, 47, 72, 95, 115, 129, 145, 161 usf. 'E x c e p t é' führt die Idee ein in Coup 11, wie das Licht in der Nacht, 126, 7

Excepté qu'un trésor présomptueux de tête

D 75, 123, 135, 255, 309, ML 72. Noch 's i n o n', Hér, 29, 71; 102, 6; 111, 13; Coup 10, Ig 39, 41, D 29, 40, 90, z. B.

Eine ganz eigene Note gibt der Mallarméschen Poesie die erstaunlich häufige Verwendung von 's a n s', in allen Epochen, 16, 8 Même sans regret et sans déboire, 44, 15 Perdus, sans mâts, 124, 6 qui sans espoir se délivre, 12, 7; 14, 46; 39, 10; 41, 17; 44, 15; Hér, 60 u. 98; Faun, 92; 98, 1, 5; 112, 6; besonders gern in der Wendung 135, 9 cités sans soir, 141, 13 nymphe sans linceul, 156, 4 trompe sans vertu, 90, 46 carte sans fin, und 13, 28; 27, 39; 33, 5; 34, 7; 92, 14; 93, 2; 126, 8; als Doppelglied 114, 2 sans le cygne ni le quai, 82, 13; Coup 6; mit dem Infinitif, 131, 5 sans or soupirer, 137, 13 la lèvre sans y boire, 148, 3 sans fleurir la veillée amère, 46, 9; 48, 5; Faun, 33, 71; 113, 2; 9, 10; in späten Gedichten das intellektualistisch schwere 'sans que', 102, 1 sans que tel souffle l'émeuve, 145, 10; 146, 3.

Was das Nicht-Sein, 'absence', für das allgemeine Dasein, der Welt, der Dinge, ist, das bedeutet für das den Dichter am innersten Angehende, für das Reich des Sagens, das S c h w e i g e n, D 186

Le silence, seul luxe après les rimes.

Das Schweigen kann aufgefaßt sein als

I. Schweigen als das Umgebende, die den Dichter umfangende Atmosphäre,

a. Der Lebensraum des Dichters, das Intérieur, ist nur vollkommen im Schweigen: Monv 660 le miroir ancien du silence; 138, 1

Le silence déjà funèbre d'une moire;

als Erlösung von der Bedrängung des Azur, v. 12 wird ersehnt, un grand plafond silencieux; die äußere Welt greift mit ihrem Schweigen in die innere Traumwelt ein, sie ist mit ihr verbunden, 56, 21

les languides débris
Descendre à travers ma rêverie, en silence,

187 un silence encore, condition et délice de la lecture[1], Ouv. 54. 82, 16 Musicienne du silence, ist fast ein Schweigen des Raumes, es ist ein Dekoratives, sichtbar wie alles in diesem Bilde, sehr lyrisch, stumm.

b. Schweigen der Natur, 158, 5

Coure le froid avec ses silences de faux,

Faune, 106 fier silence de midi, und v. 25. — Die Stille der Umwelt ist meist in dem jugendlich-lyrischen 'c a l m e', das sich nicht zu anderen Bedeutungen erhebt, 16, 2 dans le calme des fleurs vaporeuses, 35, 27; 56, 23; 65, 115; 74, 23; später nur einmal, 133, 12 Calme bloc ici-bas chu; 24, 1; 56, 24; Ig 40, D 10, 52, 68, 100.

c. Mit der 'absence' und ihrer idealisierenden Wirkung verwandt, das Schweigen als der ideale Raum, die eigentliche Atmosphäre des toten — 'absent' — Dichters, D 77 la tombe aime tout de suite le silence, V 72 l'espèce de silence, immédiat et décent . . qui suit la disparition de tout contemporain.

II. Die letzte Gruppe kann auch dahin gedeutet werden, daß niemand spricht, nach dem Tode des Dichters. Das ist die andere Kategorie des Schweigens: als persönliche Bedingung — oben als Weltbedingung — als Nicht-Sprechen, Nicht-Sagen,

a. als Feindliches, Nicht-sprechen-können, Nicht-sagen-können; der Tod fügt als Feind dem Dichter zu, Toast, 53

De n'ouvrir pas les yeux sacrés et de se taire,

dies ist 'l'avare silence', denn der ganze Toast handelt ja nur davon, daß der Dichter — der ideale Dichter, Gautier der 'Meister'

1) Mitspricht des Dichters Abscheu gegen den Lärm, 49 je suis le malade des bruits . . ., der z. B. in 'vocifération' liegt, das er besonders hassend betont: D 27, 45, 51, 352, 359. Eine fein organisierte Empfindlichkeit äußert sich vielleicht auch in der Vorliebe für die Worte: 'f r ô l e r': ML 46 tel qu'il frôle notre négligence; Sainte, 10, dem so charakteristischen Gedicht des kaum-Seins; VC 41, D 35, 186, 241; und 'e f f l e u r e r', D 122, Coup 7; 29, 14; 35, 5; VC 59.

— das Schauen und Sagen unumschränkt hat und daß der Tod es ihm grausam nimmt.[1]

Wenn der Dichter verzweifelt meint, er genügte dem Anspruch nicht, den der hohe Gegenstand stellt, seine 'trompe' sei 'sans vertu', dann heißt es, 156, 1

A la nue accablante tu,

während umgekehrt Dinge kraft ihres hohen Wertes von selbst reden, unverschwiegen sind, auch in des Dichters minderer Hand, 139, 14

Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins.

b. Schweigen, Nicht-Sagen als Zustand des idealen Seins:

1) im Liebesleben: das Nicht-Sprechen ist für Mallarmé eine besondere Erhöhung des Liebens, davon handelt Rondel II

Si tu veux nous nous aimerons
Avec tes lèvres sans le dire

das Leise-Sprechen der Liebe ist auch, 101, 11 rien que chuchoté.

2) Schweigen, Nicht-Sagen ist die Krönung des Dichterischen, ist die Idee des Ausdrucks, VC 43

Quelque vers tû de Rodenbach,

der Vers wird nicht ausgesprochen, dadurch hat er eine höhere Traum-Wirklichkeit, er ist die ideale Substanz der Poesie Rodenbach's; der ideale Zustand des Verses, in dem alle Möglichkeiten virtuell vereinigt sind ist ML 50 'silence impartial'; und die vielzitierte Stelle, 326 évoquer dans une ombre exprès, l'objet tû, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer; D 75 l'or convoité et tû bei den gewöhnlichen Menschen wird bei den ganz großen Genies, hier Villiers — und ebenso bei Wagner, 139, 10 mit den gleichen Worten auch —, laut: irradié dans une véracité de trompettes . . ., denn sie sind das Ideal verkörpert, und für sie ist das Laut-werden kein Abbruch mehr an der Vollkommenheit, das Tönen der Trompete — während Mallarmé bescheiden nur leise spricht, siehe Kap. V. Auf Seite 6 des Coup de Dés ist das Schweigen die Vollkommenheit und die ungestörte Welt.

Nach dieser strengen und schematischen Gliederung der wichtigsten Beispiele, die sonstigen Belege dieser überaus häufigen Worte: 'silence' D 5, 23, 27, 37, 42, 45, 52, 68, 74, 80, 88, 93, 97,

1) Darum ist er 'O de notre bonheur' — weil er der ideale Dichter ist, das Vorbild — 'le fatal emblème', doch sogar vor ihm macht der Tod nicht halt.

104, 110, 123, 125, 135, 176, 181, 184, 178, 201, 207, 221, 236, 242, 250, 259, 270, 275, 291, 300, 328, 333, 342, 352, 360, Ig 41, 55, ML 36, V 16, 19, 72, Dipt II, VC 19, 52, 73, Ci 14, 65, R 58, 84; 116, 4; 'taire', 118, 1; D 39, 53, 80, 83, 111, 135, 168, 323, 332, 363, V 70, VC 42, 49, 88, 91, Ci 21, R 71. 'tû' 186, 191, 197, 247, 248, 342, ML 47, 70, V 50, 52, VC 43, Ci 100. 'tacite' 12, 12; D 22, 27, 39, 49, 134, 182, 221, 241, 261, 277, 288, 321. R 58. 'muet' 149, 91, 156, 173, 192, 207. 244, 245, 265, 274, 298, 347, VC 105, V 75.

Einheit und Einzigkeit

Mallarmés Idee ist e i n e, in der doppelten Bedeutung dieses Wortes, Einheit und Einzigkeit. Darin kommt zum Ausdruck die Vollkommenheit der Vielfalt der Erscheinungen in der Einzigen, Einen, Höchsten, und, durch die Verwendung entsprechender Worte im gewöhnlichen Sprachgebrauch, das Streben darnach schon in der irdischen Daseins-Welt.

Für Mallarmé gibt es nur eine einzige Form, ein einziges Oeuvre, das der Dichter aus sich verwirklichen muß, ein einziges Buch, das durch seine Einzigkeit bereits das allein Existierende, in sich selbst Bestehende — fait, étant — darstellt. Das Problem der Welt ist eines, darum e i n Theater, das der Dichter durch die verschiedenen Typen hindurch verfolgt: Hamlet, die Messe, Coup de Dés. Mallarmé's Idee, könnte man sagen, ist eine Folgerung aus der geforderten Einzigkeit, es bleibt von einer Gattung nur ein einziger Typ übrig, dann ist dieser der ideale, die Idee, und alles Individuelle wird in ihm ausgelöscht. Denn das Unpersönliche ist schließlich das höchste Kennzeichen der Absolutheit.
Vom Theater ist schon gehandelt worden. Die eine Sprache — 241 Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême —, die dem Dichter besonders am Herzen liegt, wird verfolgt in Petite Philologie und den Dyptiques. Von den Divagations heißt es, D 1, les Divagations apparentes traitent un sujet, de pensée, unique . .

Die Worte des Forderns, Strebens, Sehnens nach der Einheit sind: 'u n i q u e': betont mehr das Theoretische, Fordernde, ein Wort undichterischen Aspekts, daher kaum in der Poesie. Das einzige Wagnis des Menschen, in der einen Lebenslage die seine ist, Coup 4: l'unique Nombre qui ne peut pas en être un autre; und ähnlich, V 24 Lequel? ce jour — l'unique, des réalisations; man beachte wie häufig das Wort verwendet wird, Ig 39, D 14, 29, 36, 62, 90, 94, 99, 107, 117, 123, 157, un art, l'unique ou pur, qu'énoncer signifie produire, 164, 165, 178, 181, 217, 238, 242, 260, 309, 317, 320,

329, 326, 346, 353, 358, 371, ML 18, 35, 61, 70, V 77, CP, VC 24, P 160, Monv 660, Dipt NRF II.

Poetisch sind, 'u n a n i m e' 94, 16 au fond de l'unanime pli, 150, 5 Cet unanime blanc conflit, Coup 4 l'horizon unanime, D 77, 104, 193, 156, 318, Ci 64, R 67, 78, ML 63. Auch 'u n i s s o n', 68, 8 Toutes dans un frisson A l'unisson, V 50, Ci 34, D 300. Oft hat diesen Wert 'm o n o t o n e', Faun, 51

Une sonore vaine et monotone ligne,
99, 14 Toute notre native amitié monotone,

ist das was auf einen Ton gestimmt ist, den einzigen Ton des höchsten Ausdrucks — wie 'l i g n e' der Ausdruck der Idee, die Zusammennahme in eine Einheit, höchste Einfachheit ist, D 121 une ligne, quelque vibration sommaire et tout s'indique; 'ligne' ist Kunstideal schon 35, 24 Une ligne d'azur mince et pâle, ML 47 l'omniprésente ligne, 248, R 63. Zu 'monotone' auch Royère, 67, und des Dichters Vorliebe für das Wort, 90, 42 Quand son jeu monotone ment, 41, 9; 65, 113; Ouv, 56; 145, 9; D 46, 100, 129, 193, 255, 278, 329, VC 67.

Einheit und Einzigkeit zeigt das betonte 'u n', in folgenden Fällen besonders, V 15 la spéciale et toute de luxe organisation du poëte restant une; V 61 l'architecture une; Aut 5, ML 68, D 37, 46, 114, 248. Ebenso der häufige Typus 'l e s e u l . .', ML 52 un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée, D 41 Oui, la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout, auch D 1, 8, 20, 53, 61, 72, 81, 84, 96, 102, 111, 120, 123, 150, 153, 167, 186, 201, 212, 256, 261, V 18, Aut 11, VC 124, 172. In der Poesie ist dieses Erheben des Einzigen besonders deutlich, es ist immer das Haar, die Rettung, das Licht in der Nacht, 155, 14

Du seul vespéral de mes chars,
127, 10 Oui seule qui du ciel évanoui retienne,
130, 7 Originellement la seule continue.

Dem Dichter erscheint mit Vorliebe die Vielgestaltigkeit der Welt als die Mehrfaltigkeit der Aspekte der einen Idee. Das ist der Sinn des Lieblingsworts 'm u l t i p l e'. Zum Symbol geworden ist es im 'lustre', der, 296, die Welt darstellt, par ses multiples facettes, als 304 évocateur multiple de motifs; so ist das Licht eines Zentrums, der Sonnenuntergang, V 52, une gerbe multiple et illuminante; und die Vielgesichtigkeit der Idee, ML 49, l'éruptif multiple sursautement de la clarté.

Wenn in dem Wundergarten der Poesie der Dichter sieht, Prose, 39 de lis multiples la tige, so ist doch die letzte Idee, die höchste,

die worauf das Gedicht schließt, nur eine, le trop grand glaïeul. Es handelt sich bei dem Wort immer um die vielfache Brechung und Strahlung eines Zentralen wie der Idee, 103, 10

Multipliant l'aube au défunt canal,

309, une personnalité, multiple et une, mystérieuse et rien que pure. Quelque chose comme le génie; 20, 6; Dipt NRF II, D 34, 71, 109, 148, 167, 182, 185, 190, 192, 194, 202, 216, 219, 225, 229, 256, 237, 266, 289, 339, 371, ML 46, Z 54, R 37, 60, 73, VC 150.

Das Eine und Einzige ist das Höchste, Letzte, Allumfassende, Unpersönliche. 'Suprême' ist eins der häufigsten Worte, dichterisch wie theoretisch, 150, 2 Dans le doute du Jeu suprême, das höchste Spiel ist die Dichtung, wie das letzte zur Idee gewordene Ueberbleibende der Welt ist 156, 7

Suprême une entre les épaves,

Coup 5; jugendlich lyrisch 44, 12; 48, 8; 67, 112; und D 89, 120, 123, 133, 148, 154, 161, 162, 170, 190, 203, 206, 207, 213, 221, 227, 241, 255, 274, 288, 346, 372, ML 36, V 10, 18, 70, 77, Ig 56, Ci 10, 15, 20, 38, Aub 36, Dipt II, Dipt NRF II.[1] 'Dernier', der Platz der Idee ist, Coup 11, quelque point dernier qui le sacre; in diesem Sinn, D 76, 78, 178, 296, Ig 57; 97, 10; 101, 10; Hér, 117; Ouv, 51. Dazu gehört 'total', Coup 11 ce compte total en formation, 84, 16; Z 52, D 42, 88, 109, 208, 247, 251, 276, 306, 330, Ig 43, ML 47, 80, V 67, Ci 19; und das vom Dichter sehr geliebte 'résumer', Coup 3 der Abgrund faßt alle Bedingung der Welt in sich, très à l'intérieur résume; das Idealbild des Dichters ist, 115, l'homme qui a résumé tant d'exception; 142, 1; D 39, 49, 114, 121, 127, 130, 148, 161, 170, 173, 176, 182, 216, 218, 224, 226, 274, 327, 340, 354, 373, ML 67, 79, V 27, 73, Ci 8, 53, R 28.

Das Kennzeichen der Idee ist höchste Einfachheit. So hieß es ML 46 'simplifier le monde', die Welt zur Idee gestalten, zur Linie der Dichtung, 184, 215; 84, 10 notre fête Très-simple ist das allerheiligst-einfache Fest, wo von den Auserwählten die Idee des Dichters, 'l'absence du poëte', gefeiert wird; auch etwa 20, 1; Ig 35 ML 42, D 43, 54, 63, 79, 85, 89, 92, 287, 335.

---

1) Für das Hohe tritt auch 'supérieur' Coup 11 surface supérieure, der Ort der Idee, gegen 'clapotis inférieur', das Nichtsein der Welt, und D 25, 31, 42, 50, 75, 120, 178, 189, 229, 275, 289, 298, ML 45, 81, R 66.

Der neue Mythos soll sein, 184, un, dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple; hier ist es deutlich gesagt, daß die Idee der Zusammenfall der Vielfalt in eine höchste Spitze der Einheit ist, und diese ist darum überindividuell, 'impersonnel' — wie für das Werk als Einziges, Idee, die Anonymität gefordert wird, —; D 203 alors, en nous, l'impersonnabilité des grandes occasions; vor allem ist das Theater und der Tanz überpersönlich, denn sie erheben sich, 184, zu quelque signification autre que personnelle, comme un instrument direct de l'idée; ML 75 le vers impersonnel ou pur, 346 un pouvoir impersonnel suprême, 144, 158, 167, 172, 177, 244, 350, 360, ML 53, Z 51.

Zu einer Angelegenheit der ganzen Sprache des Dichters wird dieser Anspruch des höchsten Seins auf Unpersönlichkeit in der Verwendung des Reflexivums 'soi'. Die Rückbeziehung geschieht bei Mallarmé oft nicht auf die Kategorie des Dinges, also auf sein Genus und Numerus, sondern häufig in ein darüber liegendes neutrales Sein, auf das unpersönliche 'soi'. Gewiß ist 'soi' parallel dem 'où' poetischer Unbestimmtheit, dem verallgemeinernden 'quoi', in allen dreien liegt beides, die Tendenz der unbestimmten Beziehung und der Erhebung in ein Allgemeines, doch 'soi' ist am meisten intellektualistisch, gewollt, stellt den stärksten Anspruch eine Bedeutung zu haben, in ihm ist am wenigsten Möglichkeit des Lyrischen. D 301 la Divinité qui jamais n'est que Soi; 309 le Génie, écho de soi; V 55 la maîtresse, si elle n'était pas, au fond de soi, leur égale; Ci 34 elle sanglote au-dedans de soi; D 40, 43, 68, 75, 148, 157, 181, 190, 193, 115, 174, 199, 202, 204, 213, 226, 266, 278, 298, 323, 331, 337, 359, Ig 22, V 9, 11, 16, 19, 47, 53, VC 58, ML 40, 48.[1]

c) Intellektualismus.

Im Zentrum Mallarméscher Geistigkeit scheint mir ein Vorherrschen des Nur-Geistigen, des Intellekts über das Leben zu stehen. Am stärksten kommt dies zum Ausdruck in dem Schlüsselwort des ganzen Dichters, Traum, das viel mehr geistige Spekulation als Vision — etwa eines Unbewußten, Rimbaud, oder eines Empfundenen, Verlaine — ist, und das unten gesondert behandelt wird. Der Dichter liebt die starke Betonung der geistigen Bewußtwerdung, der intellektuellen Situierung. Teils in Worten, die ein Geist-Sein hervorheben. Wie 'spirituel', Prose, 6

L'hymne des coeurs spirituels,

das Buch ist, V 55, coffret spirituel, 257 spirituel histrion, die

1) Manchmal neigt 'soi' allerdings zu dem 'on' der Bescheidenheit hin (Kap. V.)

Menschen sind, D 41, faits pour la spiritualité; 111, 10; D 23, 27, 75, 81, 121, 148, 157, 175, 227, 247, 355; 359, 365, Aub 33, ML 32, 72, VC 44; auch 'mental', ML 48 les Lettres . . . cette mentale poursuite, V 54 l'atmosphère mentale des Intérieurs, D 51, 67, 231, 244, 264, 277, 322, 360, Dipt II; CP.

Teils liebt er Worte der intellektuellen Situierung, des geistig Berechnenden, Auswägenden. Einerseits als Betonung der Identität, Coup 9 la neutralité identique du gouffre; zur Definition des Dramas, Ig 22, Identité (Idée) Soi; D 165 le commerce des cieux où je m'identifiai; D 35, 162, 176, 199, 223, 227, 237, 331, Dipt II. In 'même' kommt diese eindringliche Hervorhebung der Identität zum Ausdruck, Faun, 6 demeurés les vrais bois mêmes, 135, 13 Celle son Ombre même; besonders der Identität mit sich selbst, 150, 6 conflit D'une guirlande avec la même, ML 47 sa similitude avec elle-même; z. B. 34, 69, 100, 103, 113, 184, 242, 310, 371. Andrerseits Betonung der Authentizität; V 19, il était, lui, ce folio authentique, prêt toujours; Aut. 6 l'authenticité glorieuse seines Werkes; D 38, 95, 116, 46, 149, 170, 187, 221, 224, 247, 306, 310, 346, 355, 365, 370, V 11; 55, ML 53, P 161, VC 137, R 38, 49, 66, 79; und der Evidenz, im Coup 9, der alle intellektualistischen Tendenzen ins Höchste schraubt, 'évidence de la somme'; ML 47 la Chimère versant par ses blessures d'or l'évidence de tout l'être pareil; Ig 46 la certitude se mire en l'évidence; D 20, 31, 149, 157, 178, 217, 231, 244, 249, 290, 311, 337, ML 21, V 47, Dipt II, D 192, 197, 262.

Die Tendenz zur Verabsolutierung, Entpersönlichung, die im Zusammenhang mit dem Idealismus offenbar wurde, äußert sich auch in einer intellektualistischen Isolierung von Abstrahiertem. Ich meine das so: ein Zug zur Verallgemeinerung, zur Loslösung vom Leben in einer intellekt-umspielten Sphäre — man nehme das Bild der isolierten Blumen in 'Prose' —, die sozusagen aus dem Leben hinausgestellt ist (wie die wahre Existenz dieses Dichters aus dem Leben hinausgestellt ist), zeigt sich in einer Reihe von Kategorien des sprachlichen Ausdrucks. Es ist ein Spielen und Wenden, ein Umfließen, von allen Seiten Beleuchten — daher die Schlüsselworte: lacune, contour, und lustre — eines Herausgestellten, abstrakt Losgelösten, mit dem der Geist tändelnd sein Spiel treibt — 'jeu' ist hier Schlüssel! (Ein Teil der Mallarméschen gewollten Dunkelheit ist nichts als solch ein Spiel). Daß diese Neigung in der Sphäre des dem Dichterischen — das ja nie unlyrisch sein kann — am fernsten Stehenden, in der begrifflichen Prosa, stärker hervortritt als in der Poesie, ist deutlich. Das sichtbarste Mittel

dieser 'tändelnden, intellektualistisch-spielerischen Isolierung' ist das Komma. Mallarmés Komma, wenn man vom äußerlichen Eindruck ausgeht, zerhackt[1] seine Prosa in unzählige, isolierte, flimmernde Fetzen[2], um die, um jeden einzelnen, eine eigene Welt kreist (isoler!). Es ist für den Dichter zwangsmäßig, daß seine Vorstellungen hintereinander, nebeneinander (Parallelität!) eintreten und mit eigenem Wert nebeneinander stehen. Ich halte diese Schreibweise weniger für eine kunstvolle Zerreißung, 'pour mettre les mots en valeur' (Th), sondern vielmehr für den getreuen, unumgänglichen Ausdruck der Denkweise des Dichters, seines geistigen Lebensgefühls, jedes Wort geschieht isoliert, umspielt von einem eigenen Horizont. Daß dies in der Poesie zugunsten einer nur vorgetäuschten Einheit im Fluß dahin ausgelegt wird, daß überhaupt kein Komma verwendet wird, ist die gleiche Tendenz; die Worte stehen im Grunde ebenso isoliert nebeneinander wie in der Prosa, nur daß sie durch die viel intensivere Hochglut des Dichterischen ineinander sozusagen eingeschmolzen, zu einem Ganzen werden, nicht so bleiben wie sie dem Dichter erscheinen, wie in der minder intensiven Prosa. Und daß auch die anderen, elementaren, Interpunktionszeichen, wie sie in der landläufigen Sprache zwischen Sätzen üblich sind, in der Poesie unterlassen werden, ist nur eine Folge davon, daß die Kommata zwischen den Worten, die für Mallarmé denselben Wert haben wie Punkte z. B., ebenfalls nicht eintreten.

Einige Haupttypen dieser abstrahierenden[1] Isolierung in Sprachgestaltung und Interpunktion sind folgende:

1. Nachschlagende Determination

Es steht zuerst der allgemeinere, abstraktere Begriff, allein, für sich; ein zweites, ebenfalls isoliertes, paralleles Glied gibt die nähere Bestimmung dazu: 300, une race, la nôtre; 289 un parler, le français, 49 dans un paysage celui-là, 291 dans une brisure, la moindre. Noch allgemeiner, das Substantiv wird zuerst nur als Begriff gesetzt, ganz ohne Artikel: 287 Disposition, l'habituelle; ML 80 Mythe, l'éternel; 346 éclat, l'unique; Ci 24 Journée, la seule; 359.

1) Die Zerreißung von gewöhnlich Zusammengehörigen ist beispielhaft für des Dichters intellektualistischen Stil, z. B. D 181 ma très peu consciente ou volontairement ici en cause inspiratrice, V 15, D 248, 324.
2) man beachte die Vorliebe für das Bild 'lambeau'; Aut. 7 nennt Mallarmé seine Gedichte 'ces lambeaux', im Vergleich mit dem ersehnten Werk; so für Villiers, V 46; D 5, 12, 23, 85, 109, 274; lyrisch 126, 5; 40, 8; 56, 20.
3) vgl. die häufige Verwendung von 'abstrait', D 52, 128, 134, 144, 95, 147, 167, 195, 199, 202, 215, 221, 288, 316, 362, ML 51, 81, Dipt. II.

Oder in dieser Art der fortschreitenden Determination: zuerst geschieht ein allgemeiner Hinweis, dessen Träger erst hinterher genannt wird; V 61 hommage à Celle, la Muse; 135, 13 Celle, son Ombre; Coup 5 Celui son ombre puérile; auch 274 le journal domine, le mien; so geht voraus das allgemeine, 157, 9, Ou cela que, und es folgt die Darlegung der Situation in sechs Versen. Etwas ganz Allgemeines, Unbestimmtes, wird überhaupt erst in seiner Wesenheit fixiert: 114, 1 Quelconque une solitude; hier setzt die Vorliebe Mallarmés an, seine Gedichte mit etwas ganz Allgemeinem beginnen zu lassen, Toute Aurore, Tout Orgueil, Toute l'âme, A des heures. Denn dieser Typus wird gern fortschreitend hinausgesponnen, jedesmal noch einmal enger determiniert, 348 Une élégance, la dernière, elle se renforce; in diese Steigerung der Determination fällt der berühmte Spiegelsatz Thibaudet's, D 38, der von einem vagen 'sie', zu 'sie selbst', bis zur wirklichen Erfassung der Person vorgeht: Connaît-elle un motif à sa station, elle-même, la promeneuse? Rauhut hat für Petit Air I gezeigt, daß sich bei Mallarmé gern ein Fortschreiten vom Allgemeinsten, mit dem der Satz träumerisch unbestimmt einsetzt, zum scharf determinierten, in helles Licht gerückten End-Punkt findet. (Man kann dies natürlich, wie Rauhut will, als eine Steigerung sehen, vielleicht als eine Verjüngung einer unfaßbaren breiten Basis in eine klar erleuchtete Spitze, aber das bleibt doch immer nur ein Bild, und erklärt nicht, warum der Dichter so vorgeht, und hat mit einer musikalischen Steigerung vom piano zum fortissimo m. E. nichts zu tun.) Mallarmé liebt im Satzanfang ein allgemeines Einsetzen — die beliebten Anfänge mit 'aussi', 'toujours' in der Prosa gehören dazu — und im Satzschluß oft ein Enden auf einen einzelnen Begriff, scharf beleuchtet, der den Schlüssel und die Krönung der ganzen Stelle enthält; so endet der über eine halbe Seite hinausgezögerte Satz V 10/11, auf . . . comme ce camarade; am Ende der Rede auf Villiers (V 77), nach langen Einschiebungen, Durchbrechungen der Konstruktion, das alles zusammenfassende 'ce Message'. Auf jeder Seite der Divagations, D 358 auf . . . l'Académie, finden sich Beispiele dieses Typus; siehe Th 337. Die Satzschlüsse auf zugleich lyrische Worte, wie 'mer', 'mort', und ihre Entsprechung bei Proust erwähnte ich oben — Proust's Satz-Schluß ist aber (nach der Analyse von Curtius) eher, nach einem Schwingen und Wiegen des ganzen Satzes, ein plötzliches Hinausgleiten, ein Vorschnellen wie das einer tanzenden Schlange und Treffen ins Herz, während Mallarmé's Satz, weniger sensibel, mehr mit dem Intellekt geschaffen als mit Prousts feinem Gefühl, leichter durch ein Bild des Mallarmé so teuren Lichtes charak-

terisiert werden könnte: sein Satz ist ein Auftauchen — surgir, poindre! — aus ungewissem, in Abstraktem fernem Dunkel zu einem in hellster Klarheit leuchtenden Begriff — wie seine Ding-Gedichte aus dem Finstern zu dem Licht auftauchen, das der Trost ist in der Nacht —, einem Begriff, einer Erleuchtung, und keinem Griff ans Herz, wie bei Proust, einem Appell an die Schau des Geistes und keinem Treffen, fast schmerzenden, einer Faser der Sensibilität. Das ist Mallarmé, dessen Luft immer sehr klar, dessen Reich eins des Schauens, des Lichtes ist.
Dieses Auslaufen kann man fast an jedem Gedicht nachprüfen, die nie auf ein gleichgültiges Wort verklingen, sondern immer in einem sehr bedeutenden, das Ganze rückwärts aufschließenden, oft überhaupt erst erklärenden Wort enden; am deutlichsten in 'Puvis' auf 'Gloire', 'Le vierge . . .' auf 'Cygne'.

2. Substantivische Konstruktion

Nominaler Ausdruck ist begrifflichem Denken adäquater als verbaler (daher Begriffs-Philosophien das Bestreben haben neue Substantiva zu bilden, während sie bei den Verben, die ihnen nur Gerippe sind, eher mit der Umgangssprache auskommen). Nominaler Ausdruck ist Ausdruck einer Statik, eines Seins, der einem Idealismus am meisten entsprechende; Nomina, und besonders Substantiva, die Idealform des Nomens, sind in sich abgeschlossen, in sich bestehend, sie sind isoliert (bilden nicht Uebergänge und Verbindungen wie Verben notwendig), können mit eigener Welt und eigenem Horizont beladen werden; sie erfüllen also alle Forderungen der idealen Worte Mallarmés.
Wenn man des Dichters Wortkategorien abzählt, wird man sehen, daß in den späteren Gedichten (auch Prosa-Schriften) an verbalem Ausdruck immer nur das unbedingt Notwendige, zur Erhaltung des Satzgefüges Unerläßliche, gegeben wird — und dieses, wenn möglich, noch im Hilfsverb, dem reinen Modus (Modus sind auch die einschiebenden 'je ne sais' u. a.), wie 'Hommage à Puvis', dessen Vierzeiler von 'a' getragen werden. Es gibt bei Mallarmé, — neben den Verben, die dann desto stärker, weil seltener, einmal doch unvermeidlich, ein Innerstes sagen —, eine Tendenz, daß die satzbildenden Verben ihren Bedeutungswert überhaupt verlieren und nur noch modale Funktion, oder etwa die eines schönen Wortkörpers der verbindet ohne Betonung seiner sonstigen Eigenbedeutung, behalten. Das kann man sehr schön am Coup nachzählen und prüfen, wo auf den ersten Seiten je ein Verb, ein Schlüsselwort der Haltung, tragend ist: résume, hésite, während ein schönster Körper, 'abolira', die Hauptkonstruktion

führt. Die meisten Verben sind hier Modi des Geistes, des nominalen Seins.

Es hat sich ja im Laufe dieser Untersuchung gezeigt, daß es bei Mallarmé kaum 'Lieblingsverben' gibt, die vorhandenen sind nur Ausflattern eines Substantifs (voler, plier), oder sie sind Ausdruck einer Sprach-Tendenz, haben keinen Eigenwert, sind nie 'gefundene' Worte, wie die Nomina es sind. Es wäre interessant, zu untersuchen, wie etwa bei den anderen Symbolisten das Verhältnis der Ausdrucks-Kategorien ist; ich glaube, daß der vielmehr im Diesseitigen und in der Empfindung lebende Verlaine seine Affekte hauptsächlich mit Verben erzielt, die unmittelbarer den Menschen anfassen, weil sein Fühlen und Leben mehr Vorgang ist, während zur Erfassung eines Substantivs eine Distanzierung mit Hilfe des Geistes eintreten muß; Mallarmés Verse wenden sich an eine Empfindungs-Sphäre, die mit Wahrnehmung des Intellekts verbunden, bewußt ist, sie sind ein 'plaisir intellectuel' (wie Proust sagt). Sie sind nicht unmittelbar, wie eine verbale Poesie, es ist immer um sie jener 'contour, lacune' der Klarheit, der sie von der Umwelt sondert.

Alles Wichtige, den Sinn und den dichterischen Wert Tragende, ist bei Mallarmé nominal:

Das Partizipium: Ein partizipialer Bezug ist (fast) immer ein gedachter Bezug, es ist nichts Einfaches, Unmittelbares, unmittelbar Erfaßbares darin. Der Weg geht immer durch eine intellektuelle Bemühung — ich sage nicht: Umweg, denn es ist des Dichters geistige Art, die den Schleier des Intellekts liebt, durch den sie sozusagen hindurch geht. Es ist eine Entunmittelbarung des Lebens, der Dinge, die fingiert sind in einem ruhenden Sein, das dem Empfinden nicht unmittelbar zugänglich ist, sondern vom Intellekt aufgeknotet werden muß, wie es von ihm gewebt wurde. Das Partizipium Praesentis ist vor allem ruhend im Dasein, es schließt Geschehen aus — während das Partizipium Perfekti die Handlung erstarrt sozusagen nach dem Geschehen; das eine ist das Jungfräuliche Ungewordene, das zweite ist das Geschehene Fixierte. Derart ist die Funktion des Ablaufs von Partizipien praesentis im Coup 11

veillant
doutant
roulant
brillant et méditant
avant de s'arrêter
à quelque point dernier qui le sacre

Diese Partizipia bremsen, halten das Gedicht an, das in sich ruhende Sein des Sternbildes wird durch sie vorgedeutet und herbeigeführt (avant de s'arrêter). Dasselbe Partizipium kann etwas Beruhigendes, Glättendes, fast in malerischer Weise auch bei Mallarmé, haben, Coup 3

couvrant les jaillissements
coupant au ras les bonds,

wo die Adjektive 'étale', 'plane désespérément' verdeutlicht werden. Der Dichter liebt den Ablauf von Partizipien Praesentis als Satz-Typus; Ci 63 Voletant, glissant, bondissant — ein geschlossener Satz; TO 218 exhortant-dénonçant-dirigeant. Der Charakter des Nicht-Geschehens, und gleichzeitig das Dazwischentreten des Intellekts, sind noch fühlbarer, wenn statt des flexierten Partizips das unberührte Sein des Gerundiums eintritt, Ouv. 50 la voix languissant, V 12 Il habita, à Paris, une haute ruine inexistant.
Diese Partizipia sind überwiegend poetisches Gut; die Prosa hat sie sozusagen nicht nötig, sie kann isoliert Nomina nebeneinander setzen, wie es ihre geistige Art ist, ohne Anstoß. Doch der Vers, der 'refait un mot total, neuf', ist auf ein Ineinanderzahnen angewiesen, und nichts überbrückt die Kluft der isolierten Worte besser — außer den Präpositionen, die darum eine so große Rolle bei Mallarmé spielen — ohne selbst aus dem nominalen Charakter hinauszutreten, als das Partizip Praesentis — viel mehr als das Partizip Perfekti, das ja meist nur ein Subjekt hat, während das Partizip Praesentis ein Subjekt und ein Objekt verlangt. Dazu kommt als zweiter Vorzug das Ruhen, Aufheben der Handlung in der Gegenwart: durch das Partizip Praesentis geschieht keine Verfälschung der Wirklichkeit, sondern sozusagen nur ein Fernrücken in einen nebligen Glanz des Anhaltens, Nicht-Geschehens. Das ist die ganze Un-Dynamik Mallarmé's.
Partizipia Praesentis tauchen zuerst in Fülle auf im Faun: 15 suffoquant, 28 dédiant, 73 tarissant, 77, 89; besonders vergleiche man das gleitende ruhende Sonett der Partizipia Praesentis und der ihnen aequivalenten Relativsätze[1]: Sainte; dieses Gedicht ist deswegen auch immer als vollkommen empfunden worden (Th), weil es mit Bildern des Lichts auf dem Hintergrund der Musik ein entschwindendes in süßester Ruhe angehaltenes und in Parallelität ausbalanciertes, aber letzten Endes nur mit einer verfeinerten Sensibilität des Intellekts wahrnehmbares und empfindbares vollkommenes Abbild von Mallarmés Poesie ist. Solche Partizipia erscheinen besonders: 152, 5 les trous des drapeaux méditants, 140, 6;

1) 'partizipiale' Relativ-Sätze sind z. B. auch: 157, 12; Faun, 76; 88; 100, 7; 105, 4, usf.

142, 6; 144, 6; 147, 10; 139, 13; 94, 18; 98, 1; 105, 12 und im Stil des 'Nénuphar Blanc'.

Partizipium Perfekti: Eine auffallende Tendenz der Sprache des Dichters ist das Eintreten des Partizips Perfekti für das Epithet, für das Adjektivum. Sie entspringt der Vorliebe für das Fixierte, Geronnene[1], für ein zuständliches Sein; das Partizip hat einen viel weiteren, in die Zeit sich ausdehnenden Hintergrund als das Adjektiv allein. Hier ist ein typisches Beispiel für die Beladung, Ueberfrachtung des einzelnen Wortes mit allen Horizonten und Ausdehnungen, die nur in einer vorwiegend vom Intellekt bestimmten Dichtung möglich ist, in einer Dichtung, die nicht das Wort nur wirken läßt, sondern in dem Worte grübelt, in dem Wort träumt, es mit dem Heute zu einer eigenen Welt ausweitet. Diese Tendenz ist dergestalt zu einem Habitus der Sprache geworden, daß man nicht in jedem einzelnen Beispiele einen besonderen Sinn suchen darf; um zu verstehen braucht man nur in das entsprechende Adjektivum aufzulösen. Beispiele finden sich seit den frühesten Gedichten — und besonders beliebt sind die Partizipia auf '-i', klangschön, und weil ir-Verben handelnder sind als er-Verben, daher die Bremsung stärker. Gal. Mac, 7 murs blêmis; 17, 10 pavé vieilli, 35, 12 reproches vieillis, und D 73, 220; 24, 6 Azur attendri, auch VC 33, D 18; 29, 15 horizons pâlis, 58, 43 esprit pâli, VC 168, D 10; 38, 6 attristée; 46, 14 plafonds enrichis, 322, Ci 64; 79, 105 corps alourdi; Ouv, 36 éclat alangui, D 7, 240; Ouv, 43 ostensoirs refroidis, D 87, Ouv, 44 plis roidis.

Später: 100, 4 cristal obscurci, Ci 71 yeux; 136, 7 l'astre mûri; 154, 2 héros effarouché; Coup 3 l'Abîme blanchi, D 5, 134, Ouv, 27.

Aus der Prosa: in den Ci wird diese Wendung mit Vorliebe gebraucht: 10 une vision chérie (statt chère), D 48; Ci 18 aux alentours bleuis de lune, 49 calice empourpré des fleurs; auch 35, 39. Noch: D 68 assagi; 94 son chef aggravé, 116 veuve endolorie; 247 le paraphe amplifié du génie, 45 feuillages . . trop immobilisés.

Das Partizipium steht gern als Epithet auch wo es nicht in ein entsprechendes Adjektiv aufgelöst werden kann: 112, 9 reves émerveillés, V 75 une foi émue, 126, 8 caressé nonchaloir, 156, 8 mât dévêtu; hierher gehören auch die Klang-Partizipia wie 'chu' und andere.

1) der Begriff des Fixierens ist ein Schlüssel zu Mallarmés Sprachgebrauch, worauf oben schon hingewiesen wurde; beachte den Wortgebrauch von 'fixer' D 35, 43, 55, 69, 76, 129, Ig 61, ML 42, 49, se figer 172, arrêter Ig 40, 55, D 40, 42, 49. Interessant ist die rein sensuelle Vorliebe für das Unbewegte in jugendlichen Versen, 38, 5; 62, 77; 'stagnant' 94, 18; D 28, 172, 287, 341, 364, 372.

115, 13 Dans l'onde toi devenue, steht auf der Schwelle zur Partizipial-Konstruktion. Die absolute Partizipial-Konstruktion, berühmt aus 'Victorieusement fui', ist eins der Mittel des Dichters, ein Gesondertes, in sich Geschlossenes, Ruhendes, aus dem Geschehen Herausgenommenes und daher Seiendes, ein Unangreifbares und Unberührtes, rings herum in sich Eines, zu fixieren, man möchte sagen, eine Burg des Geistes zu bauen, in deren ideales Ruhen er sich vor der Welt zurückzieht. Die Partizipial-Konstruktion hat außerdem das für sich, daß sie ein Fertiges ist — weil sie eine vollkommene Ausbalancierung der Satzglieder, ohne das Störende einer verbalen Dynamik bietet —, und im Satzgefüge keiner Ordnung — Unter-Ordnung etwa — bedarf, sondern nur hinzutritt als ein Angefügtes.
Ich gebe nur stichwortartige Beispiele: Praesentisch, 128, 1 Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx, und 51, 11; 57, 25; 29, 32; D 47; perfektisch: 158, 1 Mes bouquins refermés; ganz ins Unpersönliche gewendet: 18 Jetées les cigarettes . . par un homme sérieux; Ci 58 la pompe de mon deuil dissipée. Die Vorliebe für solche Konstruktion kann auf der einen Seite führen zu Sätzen, die nur aus dem Partizipium bestehen, wie das Gedicht

A la nue accablante tû,

auch 124, 1; auf der anderen Seite, über absolute Partizipial-Konstruktionen ohne Verb, R 63 que connaissaient-ils à Paris, nous absents; D 274 du livre, lui suprême; 13, 31 Amants, il saute en croupe (wenn es unter ihnen Liebende gibt, wenn sie Liebende sind) zur

Substantivischen Konstruktion. Aus dem obigen geht hervor, daß Mallarmés idealer Satz ein Nebeneinander von Substantiven ist. Es gibt in seiner Sprache verschiedene Typen rein substantivischer Sätze. Als Einschiebung: 93 superfluité, heißt: es ist überflüssig; ML 36, le vers aux occasions fulmine, rareté; 162 doute, für: je doute; auch die Verblosigkeit in Einschiebungen wie D 54 autant cela possible, D 36. Oder ganz substantivische Satzfügung, wie schon in dem überraschenden, 31, 13 et l'éveil de tant d'oiseaux; D 32 mon aide à la taille, ich half . .; besonders beliebt ist ein Substantiv mit Seins-Verb, D 33 n'était l'attente . . . d'un enfantin tourlourou, wenn nicht wartete; vor allem vom Typus, 12, 13 Leur défaite, c'est par un ange, sie geschieht; die Umschreibung mit 'c'est' ist präsentierend, zuständlich, nominal; besonders schön, 154, 1

M'introduire dans ton histoire
C'est en héros effarouché,

wo 'c'est', das selbst ja nur eine Art Demonstrativ-Partikel ist und keine Verbfunktion hat, gestattet, den Satz völlig nominal, zuständlich zu gestalten, das Verb zu unterdrücken, und dafür den Infinitiv zu setzen. Der Dichter hat eine Vorliebe für den reinen Infinitiv, die aus demselben Streben nach geschehenslosem, herausgehobenem, zuständlichem Sein herrührt; so ML 50 afin de ne demeurer les forces de la vie aveugles à leur splendeur; und ganz substantivische Sätze vom Typus, 105 Citer, point, dans mon bref labeur, 214, 112, 53; 89, 35; auch der Ausrufe-Infinitif, 126, 3; 135, 10; D 60. — Nominal-präsentierend ist ebenfalls 'voici que'; wenn auch, 94, 9 voici que frissonne l'espace, das Verb nicht unterdrückt ist, so tritt doch ein Hinauslösen, Hinausstellen, undynamischer als das reine Verb, ein. Die Aufmerksamkeit wird auf den Zustand des gesamten Vorgangs als Ganzes mehr gelenkt als auf die Handlung an sich.

Ein beliebtes Gebiet substantivischer Konstruktion ist die Verwandlung eigentlich epithetischer Bestimmungen in Substantiva. Das Epithet wird nicht durch ein Adjektiv[1] ausgedrückt, das kein Eigenleben hätte, das das Substantiv, zu dem es gehört, in seiner Geschlossenheit beeinträchtigte, einengte, indem es das Substantiv determinierte. Vielmehr wird es zu einem, meist abstrakten, Substantiv erhoben, das mit dem ersten Substantiv in ein direktes Verhältnis mit 'de' tritt. Von Faun, 25 sous les fleurs d'étincelles an, ist darum dieses 'de' so bezeichnend für Mallarmés Poesie. Programmatisch ist folgende Uebersetzung: Poe 105 parmi le sépulcre des arbres, für: amid the entombing trees. Auf einer ersten Stufe wird das Adjektiv als solches substantiviert, der Dichter liebt, schon in frühen Versen, die Konstruktion, 12, 14 dans le nu de son glaive, 16, 12 dans le calme des fleurs, D 93 dans le blanc des pages, D 12, 21, 25, 27; 50 au noir des arbres; 55 avec l'absolu d'un accomplissement rituel. Dann wird seit 'Hérodiade', das Epithet zum Substantiv: Hér, 20 l'indolence de ma robe, 30 vieillesses de roses, 99 frisson blanc de ma nudité; 113, 6 Le scintillement du sourire; 131, 9 Une nudité de héros tendre; noch 336 un hasard de fortune; 27 l'interjection de fleurs; 67 laissent de l'oubli des piliers choir . .; V 55 un loisir de bouquet

1) Allerdings sind auch Mallarmés Adjektiva, wenigstens in den letzten Gedichten, oft nicht determinierend (deshalb gibt es keine Farben, das Substantiv genügt sich selbst nach allen Richtungen). Sie geben entweder eine Ordnung an (z. B. Größe betonend, 'poetische Uebersteigerung'); oder sie legen einen gewissen neuen Wert daran, der mehr ein Schmuck ist, eine Hinzufügung, denn das Substantiv kann nicht in seiner Integrität angetastet werden durch eine ihm etwas zusprechende, oder absprechende Determinierung.

de roses; Ci 14 la nudité d'un pas; V 19 de quelque profondeur de poche la candide réalité d'un papier; auch D 36, 44, 134, 136, 153, 156, 177, 191, 195, 207, 220, 224, 228, 329, 336, ML 29, 58, VC 17, V 47, 48.

Ganz substantiviert, die Beziehung geradezu umgekehrt, ist 115, 14 Ta jubilation nue, Du Nackte, die in Deiner Nackheit Jubel bist; D 30 le remerciement joignant deux paumes séniles, die dankenden Hände (s. Nobiling II). Mallarmé stößt immer eine Stufe weiter ins Abstrakte vor, als der gewöhnliche Sprachgebrauch zuließe; VC 123 offre à sa vision amie un promenoir, dem Freundesblick; V 23 leur jet visuel, curieusement sur qui, für, le regard curieusement jeté sur qui . . .[1]

Eine eigenartige Rolle spielt das Partitiv bei Mallarmé, die ich vielleicht nicht durchschaue und falsch deute; doch daß es eine intellektuelle Funktion hat, scheint mir unbestreitbar; es ist keine poetische Erweiterung, Belebung, in dem Sinne daß es Wirklichkeit verliehe (Spitzer, Symb), höchstens in einigen frühen Versen, Faun, 28, 56; 29, 14; 63, 88; und 140, 3 contre des clairons d'azur, 21, 9; 154, 5. Vielmehr stellt es eine Lebendigmachung, Erweiterung, Bereicherung, Ausweitung von Abstraktem dar, bei dem es in ganz überraschender ungewohnter Weise angewendet wird. 151, 9 chez qui du rêve se dore; D 36 où me maintenait de la curiosité; ein höchster Grad von scheuer Vorsicht liegt in diesem: 38 je m'immisce à de sa confuse intimité; eine Substantivierung geht mit dem Partitiv Hand in Hand, ML 59 pour garder à des dires une généralité; 191 à façonner de la divinité; 209 contre de la supériorité, ? à de l'ostentation, ML 60 pour de la divination, 298 dans de l'absence; 91, 323, en du futur, 342 à de la distraction; Ci 52 une cloche approfondit du silence; D 48, 50, 62, 80, 133, 146, 177, 238, ML 45, V 45, 54.

3. Intellektualistische Wortbildung

Man muß geradezu von Wortbildung sprechen, nicht nur von Wahl. Die intellektualistischen, langen, gewichtig klingenden Worte gehören durchaus zu dem Bild des Dichters, das wir uns machen (anders Th 235/6); in ihnen wird das Ausspinnen und Erweitern der Welt und der Horizonte des Wortes deutlich erkennbar; sie treiben die Abstraktion in eine Substantivität noch um einen Grad höher hinaus als die gewöhnliche Sprache es tut. Beispiele: Ig 54

1) Das Substantiv ist einem adjektivischen Epithet gleichwertig, z. B. 120 le fol, adamantin, colère, tourbillonnant génie; 112.

idéalité, 324 démonialité, V 70 inviabilité, 137 innéité. Diese Worte stellen eine höhere Stufe des abstrakten substantivischen Seins dar, und sind darum typisch mallarmé-isch. Von dieser Art auch: 203 impersonnabilité; 204, 334 irréductibilité, 155 inextricabilité, 310 invisibilité; für das Adjektiv geschieht dasselbe Erheben in eine höhere Stufe der Abstraktion, der Bespiegelung, auf -atoire: 156, 5 attentatoire, D 77 condemnatoire, 259 circonvolutoire, 242, 324 incubatoire, 335 transmutatoire, 326 incantatoire; hier liegt eine unverkennbare Tendenz vor, die auch vor Neubildungen nicht zurückschreckt. Noch einzelne, ML 66 évolutif, 202 dissertatrice, 207 simplificatrice; 228 affabulation, 31 pâlissement, 68 ancestorial, 346 effulgence, 356 perlage etc. In gewisser Weise gehört hierzu die ganze Gruppe der mit 'in-' verneinten Worte, die durch ihre Negiertheit schon eine Abstraktion erhalten und sich oft zu Sprach-Ungeheuern ausdehnen.

Lieblingsworte aus Mallarmés Sprachschatz, die der Tendenz der intellektualistischen Worte entspringen, sind 'succinct' 189, 204, 359, VC 17, R 28, 'péremptoire' 219, 227, 246, 351, ML 24, 66, 'préalable' 148, 178, 215, 203, 240, 256, 369, ML 74; überhaupt auf '-able', wie 41 saisissable, 85 secourable, ML 23 opposable, D 93 proposable usf.; 'surseoir' 146, 4, ML 44, die Worte auf '-faction', amplification, 162, 247, 362, ML 67, raréfaction, 130, 148, 199, 220, 277, 334, V 58, Ig 55, Dipt II. Und andere. Der Coup de Dés ist überreich an intellektualistischen Worten, inférant, conflagration, usf.

Am eindeutigsten ist die Tendenz der intellektualistischen Wortgestaltung in Mallarmés Adverb, das man intellektualistisches Adverb heißen kann. Des Dichters Adverbia auf -ment sind nicht wie bei Spitzer[1] die der anderen Symbolisten Ausdehnung eines gefühlshaften Adjektivs in klanglicher Hinsicht unter Zurückdrängung des Intellektuellen; vielmehr wird ein Adjektiv, das meist schon in intellektualistischer Tönung erfaßt ist, mit genauer Berechnung der Beziehung die in '-ment' liegt, als Modifikations-Teil des Satzes ausgeweitet. Bei Mallarmé ist die Bewußtheit, daß es sich um ein Adverb handelt, im Sinne immer da, was bei den Spitzerschen Symbolisten nicht zu sein scheint, dort sind es Worte, um zu übertreiben, die zufällig die Endung -ment haben,

1) Spitzer Symb. 325 6; das von Spitzer angezeigte Eintreten des Adjektivs anstelle des Adverbs findet sich bei Mallarmé auch, um das zuständliche Sein zu kennzeichnen; das Adjektiv ist prädikatives Subjekt: 140, 8 Tant que la source ample sourde, 131, 12; 133, 11; 47, 25; 117, 13; 113, 5; prädikatives Objekt: 152, 8 pour enfouir mes yeux contents, als zufriedene, 142, 2; 126, 4; 134, 7; 135, 12; D 52.

aber Worte wie andere. Bei Mallarmé werden alle Nüancen des Denkens fast nie im Satz durch das Verb vorgebracht, das meist nur einen einfachen Beziehungsverhalt — wie tun, sagen, denken, geschehen, in gewählten mannigfaltigen, oft prächtigen Worten — ausdrückt; sondern die geistigen Abtönungen werden mit Hilfe von Adverbien, zwischen Kommata, isoliert, als Eigenes, dem fertigen Satz des einfachen Geschehens 'hinzugefügt'.

Das Adverb auf -ment dient dem Dichter zu allen großen, nun auch dichterischen, Effekten. Das Adverb ist Pracht, Prunk, große Musik, trompetengleich, wenn es sieghaft den Anfang des Gedichtes einleitet: 126, 1 Victorieusement fui, 116, 1 Indomptablement a dû, VC 103; oder den Prosa-Satz; oder es leitet den Vers ein vor dem Verb, 87, 2 Triomphalement ne sais-tu, 134, 3 Abominablement quelque idole, 157, 13 Avarement aura noyé, 89, 26; 130, 7.

Das typische Mallarmésche Adverb findet sich erst seit der Epoche die mit Igitur — und der Titel 'Igitur' ist ein Adverb! — anfängt; in Igitur noch nicht einmal, es ist eine der spätesten Errungenschaften seines eigentlichen Stils und eins der charakteristischsten Merkmale dieses Stils. Interessant ist zu sehen, wie die wenigen Adverbia der Vor-Igitur-Epoche vollkommen in das Bild fallen, das Spitzer vom symbolistischen Adverb gibt: sie färben den Satz stimmungsmäßig, sie bieten immer einen Ausdruck der Seele, nicht wie die späteren eine geistige Wahrnehmung, einen Aspekt, eine Hinzufügung; 30, 1 u. 36, 6 tristement, 15, 64 Vont ridiculement se pendre, 41, 16 font méchamment les oiseaux, 16, 7; besonders in der Prosa: D 7 étrangement et singulièrement, das ganze Erstaunen einer Seele; oder ihre Melancholie, D 8 chante languissament et mélancoliquement; oder ihre Verzweiflung, D 8 désespérément rêver. Dagegen ist in den eigentlichen Mallarméschen Adverbien des Menschen Seele nicht zu sehen, die Feier des Geistes überwiegt; es gibt besondere prächtige Adverbia, die mit der geistigen Nüance die Vollkommenheit des Klanges verbinden — die Adverbia sind neben allem anderen auch ein dekoratives Element der Sprache, 'décors aux intersections' —, vorzüglich die am Anfang der Verse stehenden oben aufgeführten; und: monotonement, 145, 9; langoureusement 115, 9; indubitablement D 14. Schließlich bilden die große Menge, in der Prosa vor allem, die rein intellektualistischen Adverbia kühnster Prägung, so im Coup, 11 sidéralement, 5 ancestorialement; von denen manche wohl noch nie gebildet worden sind: D 132 élyséennement, 213, 331, esthétiquement, 219 symphoniquement, 216 poétiquement, 80 énigmatiquement, 261 diamantairement, 330, 302 intellectuellement, 361 idéalement, 279 décorativement, 88 féeriquement, u. a. Besonders

die Adverbia auf 'in-': V 16, D 153 immanquablement; ML 63, 291, 318 indéfectiblement; V 45, 311, V 51, 249, R 43 indéniablement; 337 inconsidérément, 34 irréfutablement, 268 immesurablement, und auf jeder Seite der späteren Prosa.

Traum

Das Schlüsselwort dieses Dichters ist 'rêve'. Ihm gebührt die zentrale Stelle. Vom 'Traum' her läßt sich die ganze Dichtungswelt Mallarmé's aufschließen. Alles bisher hier Behandelte hat seine Wurzeln im 'Traum', 'Traum' ist der Boden, auf dem alle Elemente der Dichtung entstanden; was noch folgt liegt unter der Hülle von Traum, Traum ist dafür die Erdkruste um das Innere, dessen geheime Säfte die Pflanzen zwar nähren, aber selbst kaum in Erscheinung treten. Oder man vergleiche 'Traum' mit der Oberfläche eines Teiches — die darüber hinausragenden Blumen sind die poetische Welt —, denn wie eine Wasserfläche ist dieses Grundelement des Traumes immer sichtbar gemacht und in tausend Reflexen gespiegelt. Es ist ein bewußtes, sich selbst bewußtes Element, das sich in intellektualistischer Koketterie zur Schau stellt und in den Lichtern der geistigen Sonne tausendfältig spiegelnd blitzt.

Mallarmé's Traum ist der Verarbeitungs-vorgang, der Schmelztiegel aller Elemente für das neue geläuterte Sein der Poesie. Jeder Schaffende durchglüht in einem, seinem, höchsten geistigen Prozeß die Elemente die ihm vorliegen, und was daraus hervorgeht ist das Geschaffene. Diesen Zustand der Erregung heißt unser Dichter 'Traum'.

Mallarmé liebt es, seiner ganzen Veranlagung gemäß, über diesen Zustand zu reflektieren — wie er über den Dichter reflektiert —; dessen Bewußtsein ist ihm ständig gegenwärtig. Der Zustand der dichterischen Umschmelzung selbst wird zum Thema der dichterischen Umschmelzung. Daher ist sein Symbol der Spiegel. Und daher haben wir das letzte Kapitel der in abfolgender Ordnung zu dieser Grundfläche der Dichtung absteigenden Themata der Dichtungswelt Intellektualismus genannt.

Diese Spiegelung und die unendliche häufige Verwendung des Wortes — 'Traum' ist das häufigste Wort des Dichters — warnen uns andrerseits, den Traum nicht als das Schöpfende selbst anzusehen. Mallarmé ist ein Träumer, aber nicht derart, daß er im Träumen ungeahnte Dinge 'schaue', sondern Traum ist der Entzündungspunkt, der die vorher da-seienden Dinge der Außenwelt und der Innenwelt in der Glut der Erregung zu dem Neuen

gestaltet. Traum ist damit nicht das Grundelement seiner Poesie und seines Dichter-Seins, wohl aber das konstituierende Element. Die form-schaffende Möglichkeit. Traum gehört nicht zum Innersten, ist selbst nicht Seele und menschliches Erlebnis, es ist die Schwelle.

Traum sagt uns, daß Mallarmés Dichten kein Bestreben ist zur Gestaltung und Erreichung von irgendetwas, und auch keine Methodologie ist, in seiner Unvorhergesehenheit. Daß es entstanden ist, abgelöst und frei von der Welt, die Dichtung für die Dichtung selbst, ohne Wollen, allein aus der Situation, des Dichters notwendiger Situation, zu der er geboren ist, l'état du chanteur et du rêveur (79). Traum ist Mallarmés ganzes Erleben, denn er hat nichts 'erlebt' als immer wieder die Nacht in einem Zimmer — VC 66 mes yeux de vieux veilleur —, im Mühen um die Vollkommenheit des Sagens, und das Sehnen nach einem Licht in der Nacht als letztem Trost, dem Glanz im Haar einer Frau, dem Licht einer Rose, dem eines Sterns.

Das ist sein Traum. Von den frühen Jugendversen an ist 'Traum' das zentrale Wort im Bereiche des Dichters. Das lyrische Sehnen der ersten Verse heißt 'rêve': 12, 16 comme ils tétaient le rêve, 16, 9 la cueillaison d'un Rêve, 34, 8, que dire à cette Aurore, o Rêve, 35, 21 le seul rêve du sage, 30, 7 j'erre après un rêve; 16, 2; 24, 1; 27, 5; 29, 16; 31, 10; Hér, 17, 21, 111, 133; Gal. Mac, 10; Enf. Prod.; Aumône, II, 6.

Später heißt das Erwachen zum eigenen Selbst 'rêve': Hér, 51 J'ai de mon rêve épars connu la nudité, Monv 662 j'ai connu le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale — auch in Igitur, 40 moi pur longtemps rêvé, 39, 41, 48, 49, 50, 51. In dieser Zeit stellt der Traum die Schau des zum ersten Mal bewußt entdeckten Kunstwerks dar, Faun, 3 Aimai-je un rêve?; Traum ist die das Schaffen bedingende Lebenslage, Aub 31; jetzt wird zuerst der Dichter 'rêveur' genannt, Aub, 35; hier findet sich zum ersten Mal diese Situation: Monv 660 les carreaux bombés par les Rêves intérieurs.

Schließlich ist die Bedrängnis und Not, doch auch Sieg und Triumph des reifen Dichters 'rêve': VC 127 Un rêve m'étreint sous sa griffe; 122, 2 Tel vieux Rêve, désir et mal de mes vertèbres. Poe 204 les vieux maux du Rêve. Ein Trost in der Nacht, 128, 3 Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix. Und das Sieghafte, Höchste, Feier und Pracht des Dichter-Seins, 151, 9

Mais chez qui du rêve se dore.

Traum ist der Maßstab aller Dinge, 285 quelques rêves comme la mesure à quoi tout se réduit. Ist der innere Maßstab, der Träger

des Menschen: 165 car il n'est point d'autre sujet, sachez-le bien: l'antagonisme du rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur; ist des Menschen Lebensbedingung, 97, libre et le rêve à lui, 98 du rêve latent. Ein Buch ist nur wert, V 54 si par lui se propage le rêve; R 42 les catalogues — où l'on peut surtout rêver. Traum ist das Ur-Element des Kunstwerks; im Theater: 162 la foule ou amplification de chacun où gît abscons le rêve; ist das Entzündende der Poesie, 63; die Poesie selbst, 88, 144; Sprache ist Traum, 251. Traum ist dem Tode verwandt, V 9.

Einmal in aller dieser hohen Wertung ist ein Ort feindlicher Haltung gegen den Traum; 86, 50 der "reine" Dichter wehrt dem Traum den Zutritt zum Paradies der Dichtung,

De l'interdire au rêve, ennemi de sa charge;

man vergleiche dazu, was der Dichter an dem Werk der Berthe Morisot lobt: 136 Nul éclairage, intrus, de rêves.

'Rêve' und seine Ableitungen: Ouv, 61; 76, 45; 93, 1; 112, 9; D 8, 20, 30, 33, 34, 39, 43, 46, 50, 79, 80, 85, 112, 113, 131, 146, 148, 153, 158, 182, 187, 192, 207, 218, 229, 261, 270, 277, 303, 306, 316, 325, 331, 337, 350, 352, 360; ML 17, 29, 54, 57; V 46, 50, 54, 61, 77; Poe 160, 179; Z 47; CP; Autob. 5, 6, 8; Dipt II, Aub 43, Monv 663; VC 32, 43, 44, 49, 57, 64, 88, 93, 114, 131, 147, 153, 163, 171; R 47, 56, 59, 62, 66, 67, 73, 76, 81, 84, 85, 87; Ci 7, 8, 12, 52, 71.

Dazu 'songer' 16, 6; Hré, 42, 47, 71; Faun, 49; 85, 30; 100, 2; 125, 13; D 27, 39, 54, 62, 90, 95, 112, 119, 127, 142, 160, 169, 192, 218, 240, 255, 265, 279, 307, 311, 323, 326, 340, Ig 41; ML 50, 56, 72; V 12, 16, 48, 50, 51, 53, 61, 72; Dipt II, VC 17, 20, 27, 63; R 46, 52, 61; Ci 12, 60.

KAPITEL V

Erlebnis und Seele des Dichters

Man erfaßt den Menschen in einem Nebensächlichen, scheinbar Unbeachtbaren — so könnte man bei Proust von einer 'Philosophie de l'accessoire' sprechen. Wenn man von der Sprache aus den Grund einer Persönlichkeit, das wahre Erlebnis und die Seele eines Dichters zu erkennen versucht, dann gibt es nur wenige Belege, nur wenige Worte; das Innere eines Menschen tritt nicht in der Geschwätzigkeit zutage. Daher muß hier eintreten, was wir in den ersten Teilen, wo nur zusammengestellt und aufgezählt wurde, oft geflissentlich gemieden haben, um ein sich von selbst ergebendes Bild nicht etwa zu fälschen, — Deutung und Wertung. Oben konnte fast sorglos die Zahl walten und zwang durch ihre Eindeutigkeit zu einer Erkenntnis des Sachverhalts. Hier muß der Kritiker das Ohr anlegen und selbst mitschwingen. Er vermeint sich dem Innersten, dem Kern dessen zu nähern, was in der Sprache — einer ersten Veräußerlichung, denn auch in unbewußten kleinen Worten ist die Sprache eine Spiegelung, das ist nie zu vergessen — zu erfassen ist. Eine Seele scheint sich zu entschleiern, in einem Wort, das anrührt, packt, während es nach Verwendung und Zahl keine hervorspringende Rolle spielt.

'Traum' leitet über zu jenen Regionen, wo das Unfaßbare einer Persönlichkeit sich zu erkennen gibt. Traum ist von den geistigen Bedingtheiten des Dichters dem Zentrum am nächsten. Es ist schon fast Seele, doch nur fast. Es ist mit dem Spiel des Intellekts zu sehr verquickt, zu sehr herausgestellt, umspielt, bespiegelt. Es wird zu laut um 'Traum', als daß wir wirklich etwas zu fassen meinten, das an die Existenz des Dichters rührt. Menschen wie Mallarmé sprechen nicht laut von ihrem Innersten. Wenn sie etwas sagen, dann letztlich nur in einer Tongebung, die man hören muß. Und eher sagen sie es in einem Verb, das dem Leben verwandter ist, als in einem Substantiv, das so leicht in Selbständigkeit und Abstraktion gleitet. Und Halb-bewußtes — gibt es Unbewußtes in der Sprache überhaupt? — ist oft eher im Negativen als im Positiven zu erkennen.

Wenn eine Schöpfung mit dem innersten Da-Sein des Künstlers verbunden ist, dann müssen irgendwo in ihr Fasern sein, die in

dieses weisen, auch wenn sich die Seele verbirgt wie bei diesem Künstler. Darauf hinzudeuten wird in diesem Kapitel versucht.

a) Worte der Seele im Bereiche des Lebens.

Hier und Jetzt

Dem Dichter Mallarmé entflieht die Wirklichkeit.

Es ist dies weniger zu erkennen aus den Kategorien des Nicht-Seins, die in herrlicher geistiger Ueberwindung und Entsagung ein Idealreich bereiten. Viel aufschlußreicher ist seine Beziehung zu dem Ueblichen der Wirklichkeit. Der Dichter fühlt sie entfliehen, ihm nicht angehören, und versucht mit aller Möglichkeit, sie zu packen, sie zu halten, ins Hier und Jetzt zu bannen. Das ist meiner Ansicht die Wurzel von Mallarmés 'Hier und Jetzt', und wir werden die gleiche Tendenz der Sehnsucht zur Wirklichkeit, zum Leben, noch in anderen Sprach-Gruppen aufzeigen können.

'ce': Der Dichter versucht die Wirklichkeit, die Dingwelt, zu beschwören, sie zu bannen, mit dem fixierenden, heranrückenden, vor das Auge als gewollt lebendig, leibhaft darstellenden Demonstrativ-Pronomen. Es wird hingewiesen auf dieses Ding, dieses Geschehen, um zu überzeugen, sich selbst zu überzeugen, daß es da ist, wirklich, existent.

Wir betrachten die Fälle der Poesie, die an das Zentrum des Dichters am innigsten rührt. In den Jugendversen, von denen wir mit Hilfe des Sprachgebrauchs immer wieder feststellten, daß sie nicht die 'eigentliche' Poesie Mallarmés sind, sondern ein Fortsetzen und, mit wundervoller Schönheit, Modulieren der Lyrik der Zeit, ohne letzten Endes das was wir Mallarmé nennen, in jenen frühen Versen findet das Demonstrativum kaum Verwendung, abgesehen von einigen seltenen Beispielen, die in jeder Sprache unvermeidbar sind, 19, 13; 23, 13; 27, 34; 28, 6; 38, 5; 39, 11; 56, 15; 18, 2 (2. Fassung cette tasse, in 1. Fassung 'votre').

Dagegen ist in den späten Gedichten das Demonstrativum ein auf jeden ersten Blick überraschendes, in jedem Gedicht mehrmals erscheinendes Element. Die Dinge der nächsten Umgebung, des Zimmers, werden auf diese Weise festgehalten, ihrer Wirklichkeit versichert, 150, 5

Cet unanime blanc conflit,

148, 8 ce froid plafond; die Umgebung, die Landschaft 85, 15 ce midi, 158, 7 ce très blanc ébat; die kleinen Gegenstände des Innenraums, die der Dichter besingt, 91, 6 cet éventail, si c'est lui, 94, 19 ce blanc vol fermé. 128, 8 avec ce seul objet, bezieht sich auf 'nul ptyx', einen 'abwesenden' Gegenstand, und ist m. E.

nicht nur fortführend, sondern gerade durch das überscharf betonte 'dieses' ein Wirklichmachen-wollen von nicht Versichertem. Doch das geht deutlich erst hervor, wenn man es in die Reihe von allem anderen Gebrauch von 'ce' stellt. Auch bei Personen, daß sie als 'diese' bezeichnet werden, ist der Grund ein Zweifelndes unsicheres Sich-versichern-wollen. So der Faun, der seine Träumerei beginnt: Ces nymphes . . .; der Faun ist der erste in Mallarmés Dichtung, dem die Zweifel an der Wirklichkeit das häufige 'dies' eingeben: 31 ce vol de cygnes, 38 ce doux rien, 69 ce mal d'être deux. Dies-Sein, Hier-Sein — manchmal natürlich fortführend, ich will durchaus nicht übertreiben — von Personen: 89, 33 cette soeur, 112, 10 cette beauté, 104, 14 ce bon raccomodeur, 109, VII ce gai siffle-litre. Alles Präsentierte, im Bild Dargestellte, das was vor dem Dichter da ist, was er schauend sieht, wird durch das Demonstrativum lebendiger, wirklicher zu machen versucht. Man sage nicht, es handle sich bloß um eine Hinweisung: seht da, auf das vor ihm Existierende, dafür ist 'ce' zu scharf, zu betont, zu häufig: 82, 9 A ce vitrage, 48, 3 ce sépulcre à deux, 84, 11 ce beau monument, 133, 13 ce granit, 9, 1 cette écume, 11 ce salut; ein auf den Dichter bezogenes Undingliches wird in die Wirklichkeit geholt: 136, 6 cet immatériel deuil; in der Liebessprache wird hingestellt: 130, 5 cette vive nue; 98, 5 ces crises de rosée; diese bedeuten ein Allgemeines, die Krisen 'die bei Dir üblich sind', ebenso wird ein Allgemeines, nicht Gegenwärtiges wirklich gemacht: 84, 18 cette foule hagarde. In dem Schwanen-Gedicht, das das Ideal des Nicht-Seins so sehr hochhebt, ist der verzweifelte Versuch des Bannens in das Doch-Sein besonders eindringlich: v. 3 ce lac dur, 9 cette blanche agonie, 12 à ce lieu. In der Prosa ist im 'Nénuphar', gerade im Gedicht des idealen Nicht-Seins, 'ce' besonders häufig. Im Coup, 4 cette conflagration, 5 cette conjonction, 7 cette blancheur rigide, im vorführenden, darstellenden Teil, im geschehenden hat es dann keinen Platz mehr. Ich zähle noch alle restlichen Beispiele aus der Poesie auf, daß man die ganze Weite und Tragweite dieses Versuchens erkennen mag, es ist ein Sich-Quälen, das in ausnahmslos jedem Gedicht etwas fixieren, festhalten möchte, was die Wirklichkeit des Gedichtes und der Dinge tragen und beweisen soll — ich sage nicht, daß das bewußt geschehe. 69, 12 cette faux; 95, 5 cet essai, 9 ce vain souffle; 103, 12 cette cité; 108, III ces cailloux; 119, 13 cette ortie; 123, 13 cet ennui; 126, 5 tout cet éclat; 132, 4 cette voix étrange; 140, 4 cette sourde.

Bis an die Schwelle der letzten Gruppe, der Ding-Dichtung, wird versucht, die entfliehenden Dinge mit 'ce' zu halten, doch die

Seltenheit des 'ce' in jener Gruppe ist fast noch ergreifender, denn da ist die ganze Dicht-Art, das Gedicht selbst, ein Umschreiben des 'ce' geworden, alles kreist um den Gegenstand, das ganze Gedicht hat keinen anderen Zweck als das Ding zu halten, zu formen, sich seiner zu versichern. Daß also auf einmal die unendlich vielen 'ce' verschwinden, scheint mir kein Zeichen, daß der Dichter das Ding wirklich gefaßt hat, oder vielmehr: er hat es wirklich gefaßt, wie er es früher mit 'ce' zu fassen versuchte, jetzt mit den höchsten Mitteln seiner Dichtung, die auf nichts anderes mehr sich konzentriert. Und ist dies nicht der sicherste ergreifendste Beweis für seine wahre Stellung zu den Dingen, daß er alles andere aufgibt in seiner letzten Dichtung, nur die Dinge noch kennt, sie mit seinen Träumen erfüllt, um sich so, mit dem höchsten Zwang seines Inneren sie beladend, endlich ihrer Wirklichkeit zu versichern?

Zum Demonstrativum gesellt sich ein fast noch stärkeres, krampfhaft zwingendes, fast wie Befehl hervorgestoßenes 'H i e r': Am Anfang einer Verseinheit, 114, 5 Ici de la gloriole, 136, 5 Ici presque toujours; und 99, 13 Du peu qu'il faut ici d'émoi, 107, 10 ici mets-la, 159, 9; dies auch besonders in der Prosa: z. B. D 39, 45, 54, 71, 78, 79, 83, 90, 98, 109, 110, 127, 129, 135, 157, 159, 182, 189, 197, 200, 273, 332, 338, usf. Und schließlich eine meist völlig unerwartete, höchst überraschende Lokalisierung im Da-Sein durch 'y': 116, 2 Comme mon espoir s'y lance, 118, 1 Ce me va hormis l'y taire, 156, 6 mais y baves, 158, 6 je n'y hululerei pas, 84, 14.

Was in der Welt der Dinge 'Hier' bedeutet, ist in der Zeit das 'J e t z t'. Doch ist die Zeit für diesen Dichter vor allem ein Modus des Geistes, sie ist seltener ein Brennpunkt für das Erleben. Die Zeit bedrängt die Seele dieses Dichters nicht, wie es die Frage der Dinge tut. Dieses ist der große Unterschied und die verwandte geistige Struktur zu Proust, dem die Zeit das Entfliehende ist, das was für ihn nicht ist, daher das Gehaltene, das Ersehnte, Erzwungene, das Verlorene, was ihn zum Idealismus führt; ihm gehörte die Zeit nie, wie Mallarmé die Dinge, so kreist das ewige Suchen des Einen um diese, des anderen um jene. Vielleicht versteht man in diesem Vergleich am besten die Frage nach den Dingen bei Mallarmé; und die letzte Stufe, die der Ding-Dichtung, wo Mallarmé die Dinge im Kunstwerk ergriffen hat, wie Proust die Zeit wiederfindet, was ist sie im Grunde anderes als ein letztes Bemühen, ein letztes höchstes Drängen um dieses doch immer Nicht-Vorhandene?

Das Heute ist für Mallarmé der jedes Mal neue Tag der neuen Hoffnung auf Verwirklichung des Kunstwerks, V 24 Lequel? ce jour — l'unique des réalisations. Das neue Heute der großen Hoffnung von 124, 1

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui

und das erkannt wird als, 268, qu'aujourd'hui n'est seulement le remplaçant d'hier, présageant demain, mais sort du temps comme général, avec une intégrité lavée ou neuve; es ist immer frisch, jungfräulich, alle Hoffnung tragend.

Dieses Heute, dieses Jetzt soll gehalten werden, wie die Dinge gehalten werden müssen: zu dieser Stunde, à cette heure, Prose, 33, findet die Poesie statt. Der Dichter betont eindringlich, daß seine Qualen ihn heute bedrängen, seine Visionen heute geschehen: 32, 1 je ne viens pas ce soir, 34, 8 que dire à cette aurore; 123, 9 cette nuit, 128, 2 ce minuit; dasselbe liegt in 126, 6 il est minuit. Und ein häufiges Heute, das wenn auch oft mit nebensächlicher Betonung gesagt, doch gerade ein Heute ist: 87, 3; D 53, 72, 134, 142, 166, 332, V 71; 'maintenant' D 6, 8, 110, 146, 190, 284, 305, 346, 355, V 72, 76.

Die hier, besonders im 'ce' der Dingwelt, aufgezeigte Tendenz des Sprachgebrauchs läßt ein starkes, überstarkes Hinweisungsbedürfnis erkennen, ein fast gequältes Hindeuten, Festhalten einer Wirklichkeit die dem Dichter entflieht. Es handelt sich dabei nicht um die Flucht des Dichters selbst, wie die Flucht des Ennui, die — oben behandelt — sich in dem Wort 'fuite' literarisch ausdrückt, niederschlagen kann, weil sie ein literarisches Element mehr ist, sagen wir ein literarisches Erlebnis, als etwas wirklich Innerstes, das nie auf solche deutliche Weise gesagt werden könnte. Hier vielmehr, in seinem eigentlichsten Sein, sind es die Dinge, die selbst dem Dichter entfliehen, deren er nicht habhaft zu werden vermag, und doch muß er es unternehmen, denn die Dinge sind s e i n e poetische Möglichkeit; und da kann er in verzweifelter Gebärde diesem Entweichen nur begegnen — daneben daß er ihr Nicht-Sein in ein Ideal adelt; beide Wege streben im innersten Grunde nach dem gleichen Ziel — indem er sie durch eine entgegengesetzte Ordnung, durch einen sehnsüchtigen Drang, zum Sein zu zwingen versucht.

Eben dasselbe zum-Leben-Drängen, weil es fehlt, weil es dem Dichter entweicht, liegt in der Gruppe der

Worte des Lebens

die ein sehnsüchtiges Herbei-zwingen-wollen, ein Versuchen des Lebens sagen, man vermeint in ihnen etwas Gebrochenes zu ver-

nehmen, ein Fordern, ein Sehnen, keine Feststellung, die eine Sicherheit wäre. Es sind vornehmlich Verben; in ihnen und den kleinen Worten ist ein Innerstes eher zu fassen, nicht in den Substantiven, den fertigen Blumen der Poesie, die sind nur der Prunk der Vollendung, sondern in den Fasern die sie tragen und ernähren.

Es handelt sich um die Verben des Aufsprießens, Empordrängens, die Worte der Bewegung des Lebens. In den Jugendversen überrascht die Häufigkeit von 'monter', 24, 4 mon âme monte, 64, 111 mon rêve montera vers toi, 25, 2; 29, 16; 41, 9; D 5, 16, 62; auch s'élever, 31, 12; Ouv, 48, 82; ML 36, D 175, 270, Ci 14; 87, 3; D 16, 29, 251. Das Aufsteigen, Hochdrängen liegt in dem der Prosa so teuren Wort 'jet': D 31, 43, 108, 120, 162, 172, 216, 231, 245, 278, 286, ML 68, V 23, und zu ihm gehört 'jeter' als das Wort eines vitalen Dynamismus, einer absichtlichen Kraftbetonung, von der wir so gut wissen, daß sie in Wahrheit nicht existiert, 36, 3; 40, 8; 46, 15; 48, 5; 50, 5; 59, 56; Ouv, 51; 123, 10; Coup 4; D 1, 39, 42, 62, 75, 133, 142, 147, 178, 228, 284, 310, 338, ML 72, VC 107.

Doch die zentralen Worte dieser Gruppe, die fast ausschließlich der späten Zeit angehören, die das Drängen von innen in das Leben hinaus ersehnen, sind: jaillir, 94, 12 ne peut jaillir ni s'apaiser, 117, 12 a jailli le sanglot pire, 139, 10 Entre elles de clartés maîtresses a jailli. Besonders im Coup, wo alles Leben zu einer letzten Abstraktion verflüchtigt ist, ist die Sehnsucht, das Herbeiwünschen am stärksten, 3 couvrant les jaillissements, 5 le voile d'illusion rejailli, 9 d'où sursauta son délire. 'Jaillir' kennzeichnet alles Ersehnte des Dichters, 39 un noble oeuf de cygne tel que n'en jaillira le vol. Und vor allem ist es auf das Ersehnteste, das Emporquellen der dichterischen Rede, des Kunstwerks bezogen, ML 35 de vraies oeuvres ont jailli; 297 des exaltations . . jaillissant; D 22, 25, 34, 81, 112, 47, 136, 144, 146, 216, 229, 210, 241, 242, 274, 289, 302, 308, 330, 336, 355, V 63, 74, 13, Ci 5, 9, 65, 81, 97, R 86. Und was ist der Sinn der zentralen Worte für das Kunstwerk, évoquer, suggérer, éveiller, anderes als der Drang aus dem Innersten zum Licht des Da-Seins.

Hierzu gehören: 'surgir', 89, 32 surgir à ce nouveau devoir, 86, 54 surgisse de l'allée, Coup 4 le Maître surgi . .; 69, 9; D 39, 62, 68, 72, 83, 103, 143, 160, 220, 224, 323, 352, 353; V 52, VC 114, 134, 163, P 143, ML 67, Ci 77, R 66, 85. Diesem parallel ist 'bond', Aufsprung, Aufschwung — überdies ein schönes Wort —, 148, 1 Surgi de la croupe et du bond; 69, 19 Aufschwung des Kopfes in die Ewigkeit, En quelque bond hagard; Coup 3 coupant

au ras les bonds; 137, 8; 20, 6; 11, 2; D 74, 131, 142, 173, 181, 201, 257, 332. Während 'bond' vielfach ein reines Klangwort bleibt, trägt 'sursaut' mehr theoretisch das in die Höhe-Sehnen seiner Poesie, D 169, 174, 201, 207; und in einer abstrahierenden Weiterbildung, das einfache Wort genügt dem Dichter nicht für das Zuständliche, das doch immer in der Aesthetik das Letzte ist für ihn: ML 49 l'éruptif multiple sursautement de la clarté, 240.

'sourdre', 140, 8 tant que la source ample sourde, Coup 9, Moréas 184, D 154, 193, 276, V 76; 'poindre' D 29, 145, 162, 169, 22, 246, 303, 317, 322, ML 61; 18, 2. Das Wort, das alle diese zusammenfaßt, poetisch und doch voll Seele beladen, ist 'naître', bis auf Zufälle (Jugend Th, D 118) ein Wort der späten Zeit; 94, 11 fou de naître pour personne, 151, 14 Filial on aurait pu naître, 75, 30; 104, 2; VC 15 quand naît l'Aurore, D 223, 229, 290, 307, 338, Aub 56, ML 32, VC 92, Ci 5; und besonders gern als Partizip, einsilbig, klangschön zugleich, Prose, 52 Né pour d'éternels parchemins, 139, 11 né pour leur simulacre, Coup 5 né d'un ébat; ML 56 quelque déception, née de vous, Mesdames. Parallel zu 'né' 'issu': Coup 9 le Nombre issu stellaire; häufig, in ungewöhnlichem Gebrauch, in der Prosa, D 81, 108, 122, 164, 175, 193, 228, 230, 352, V 20, 55, 62, R 27, Dipt. II. In die selbe Richtung zeigt 'renaître', 27, 31; 20, 1; 106, 8; D 331, 345, das ein Wort der Peripherie, Ci 3, 5, 63, besonders der VC, 50, 106, 107, 134, und dazu 99, 10 (wieder ein Kriterium für dessen Zugehörigkeit zu den VC), ist; außer den wenigen Fällen, wo es sich um die Wiedergeburt des Dichters handelt, ML 68, D 117.

Zweifel und Lüge

Ist es wirklich ganz echt, ganz ernst zu nehmen, wenn der Dichter von seinem 'Zweifel' spricht, oder den schöpferischen Traum 'Lüge' nennt? Zwar stehen in den Divagations viele Sätze wie dieser, D 53 un contact peut, je le crains, n'intervenir entre des hommes, 343, 347, V 26, die an dem Verhältnis der Menschen, der Möglichkeit einer sprachlichen Verständigung auch, und damit dem Wert des Sagens überhaupt, zweifeln. Doch auch hier ist manchmal eine leichte ironische Betonung — vielleicht aus Scheu vor dem Bekenntnis? Und die Worte, Substantiva, die das Zweifeln des Dichters hinausstellen, haben gewiß viel Gleißendes von schönen Worten — doch ein Wahres, meine ich, ist in ihnen.

'Doute' ist ein wenig literarisch, doch es gehört nicht unbedingt zu den Worten des Ennui. Es taucht zum ersten Mal auf in Faun, 4

Mon doute, amas de nuit ancienne,

Der Weg des 'Faune', vom Zweifel über die Wahrheit, der Welt?, des Traumes?, zu der Herrlichkeit von

Une sonore, vaine et monotone ligne,

der Weg so vieler, der schönsten, Gedichte, der Weg des Dichters jede Nacht, ist ausgesprochen D 287: sont, en un reploiement soucieux d'attester l'état d'esprit sur un point, foulés et épaissis des doutes pour que sorte une splendeur définitive simple. Das ist ein zentraler Satz, der auf alle späten Gedichte zutrifft — und die unter den frühen, die ein ganz Eigenes aussprechen wie Brise Marine —, wo immer eine von Zweifeln überladene Seele sich dem Kunstwerk anvertraut und den Weg zum höchsten Licht findet. Man braucht sich hier nicht auf das Wort 'doute' zu versteifen — das diese Situation bezeichnet, 117, 10; 131, 13; 150, 2; auch Ig 49, V 71, D 297; im Coup, 11, ist 'doutant' ein letztes Retardieren vor dem endgültigen Fixieren der Idee —, alle Gedichte, die wir im ersten Kapitel interpretierten, von Hérodiade angefangen alle Schöpfungen des Dichters, beginnen im Ungewiß-Sein und gelangen zur 'jubilation nue', zur Rose, zum Licht in der Nacht. In diesem Sinne ist der Zweifel gewiß des Dichters innerstes Erleben. Der Zweifel ist am Anfang aller Kunst: V 10 c'est, ce jeu insensé d'écrire, s'arroger, en vertu d'un doute — la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime — quelque devoir à tout recréer.

'F a u x' bezeichnet das Zweifeln an der Existenz der Welt, aus dem sich der Traum, das Geschaute, desto schöner erhebt, 158, 8 l'honneur du paysage faux, 76, 47; Coup 8; 'faux' ist alles was irdisch ist, nicht in der Ordnung des Dichters — darum Toast, 17 le faux orgueil des hommes (der wahre Stolz, nrf 146, ist der des Dichters). 'F o l i e', wäre es nicht durch seine Schönheit im Verdacht des Nur-Worts, könnte das Wagnis des Dichters, das als 'folie' bezeichnet wird, Coup 5, Ig 59, dort, Ig 38, noch als 'folie utile' — das Genie ist 'fol' D 120; für den ganz lyrischen Wert des Wortes zeugt, D 6 das Haar der Femme Future als 'quelque folie' — in Frage stellen.

Und das tut 'm e n s o n g e'. Hier wird nicht die Welt bezweifelt, sondern des Dichters eigene Schau, der Traum selbst, 100, 3

A quelque baume rare émané par mensonge

122, 7 Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les ténèbres

wird als Lüge bezeichnet. Wenn man diese Stellen als Ausdruck innersten Erlebens auffaßt, ganz ernst nimmt, dann gehört 'mensonge' in dieselbe, oben aufgeführte, Reihe des Lebens, es bedeutet, daß die dichterische Vision nur Lüge ist — alles Streben darum unwert —, ein falscher Ersatz für das unerreichbare Leben.

Denn diese Dinge, die 'erlogen' sind, existieren ja nur im Traumbild des Dichters. Viélé-Griffin, in seinem seltsamen Zwiegespräch — ist es echt? etwa aus Notizen nach den Plaudereien der Dienstage? — legt (p. 31) dem Dichter in den Mund: L'oeuvre d'art n'est pas que feinte[1], Griffin; il est le mensonge même: c'est par là qu'il rayonne la vie. Hier nähert sich das Wort der Bedeutung des Nichtseins, als eines rein vorgestellten Ideals, der Freiheit von der Tatsächlichkeit durch das Darübersein des Geistes, ähnlich dem 'Spiel'; und das Tragische ist, daß eben nur durch eine Lüge des menschliche Sehnen gestillt werden kann. Und 'mensonge' hat ja auch etwas vom Nicht-Sein; in den sehr bedeutenden Endstellungen, V 55 ce délicieux entourage qui sinon ment, ML 65 . . nier l'indicible, qui ment; auch im Coup 10, wo es geradezu das Gefährliche, Bedrohliche bezeichnet, des 'acte vide', qui sinon

par son mensonge
eût fondé
la perdition.

Noch Ig 46, 47, VC 63, 66; 353. Und wenn auch das Wort ganz lyrisch erscheint, 93, 3; 90, 42; R 63; 32, 7; 66, 129; so kommt es doch auf den Klang an, der in dem 'Lügen' liegt, das alles, auch den Traum, in eine letzte Beleuchtung zieht, und die ist Zweifeln.

Une tendre figure

Das schönste Bild unseres Dichters selbst sind seine hohen Dichtergestalten, Villiers, Tennyson, und andere. In sie wird alles hineingelegt, was in seiner Seele ist. Von Tennyson sagt er, D 114, une hautaine[2] tendre figure. 't e n d r e' kennzeichnet seine menschliche Haltung wie kaum ein anderes, 131, 9

Une nudité de héros tendre,

101, 10; D 48, 121 136; die Schwester der Prose 33 ist cette soeur sensée et tendre.

---

1) 'feint' ist immer das was der Dichter nur schafft, Faune, 58 un regret par ma feinte écarté; Ig 39, D 23, 213, 229, 287, ML 64, P 175; es gehört ja zu 'fiction' Ditp II, ML 78, 44, D 62, 230, 255, 276, 364; dasselbe ist 'simuler' D 94, 228, 238, 248, 290, 341; das Kunstwerk als 'simulacre' 139, 11; ML 67, D 143, 162, 278, 353, D 73, R 60.

2) Trotz Demut und Scheu ist sich der Dichter immer seines Wertes bewußt; Beckford, 104, ist 'très fièrement timide'; 'f i e r' ist das dritte Kennzeichen des Dichters im Toast, neben sehend und sagend; auch Coup 4; D 81, 92, 107, 114, 44, 231, 239, ML 21, R 59; 84, 14; Faun, 54, 106; 'hautain' D 91, 125, 172, 322.

ML 65 sagt der Dichter, Un humble, mon semblable, die Gebärde des Dichters, Toast, 49, ist 'humble et large'. Man meint den Menschen zu fassen in diesen Worten der Zartheit und Feinheit, die nicht häufig sind, doch aus dem Inneren sprechen. Daher haben die Kritiker immer besonders geliebt 'Las de l'amer', mit der feinen zarten Stimmung des geträumten Idealbilds. Hier spricht er von 'discret', wie VC 67, discret et fin; D 101, 123, 129, 160, 218, 239. An ebensolchen wahrhaftigen Stellen steht 'délicat', 'Sainte' ist ein Urbild dafür; 259, wie oft unter der Maske eines anderen, nennt er sich, Un délicat a, je l'espère, pâti; D 162, 213, 220, 285, ML 36; 50, 132, 180, 199.

Die Scheu des Menschen sagt auch 'farouche', 154, 2 héros effarouché, wenn auch hier große Vorsicht geboten ist, denn 'farouche' ist ein sehr poetisches Wort, 29, 12; Hér, 26, 98; Faun, 76; Ouv, 76; 94, 13; 134, 4; P 131 (für wild wood), D 39, 79, 87. Ebenso steht es mit 'hagard', der dem Dichter ähnelnde Vogel ist, 117, 9, le hagard musicien; 134, 7; 69, 19; 84, 18; D 168, P 175, Ci 31, 80, 88.

Alle diese Worte bedeuten in Bezug auf die lebende Seele des Dichters dasselbe wie im nächsten Abschnitt 'peut-être' in Bezug auf die noch innere, letzte, die sagende Seele. Mallarmé ist der der nie sich auflehnt, nie gegen die Wirklichkeit aufbegehrt, der zaudert und sich scheut, und milde sich neigt und, mit einem versteckten Lächeln des Vorbehalts vielleicht, zugibt. Daher kennzeichnen ihn die beiden Worte: 'Hésiter', das eins der wenigen tragenden, zentralen Verben des Coup ist, 4 le Maître . . . hésite. Es charakterisiert den Meister vor dem Wagnis, es zeichnet die ganze teure Gestalt des Dichters, sein scheues Zuwarten. Und auch Hamlet, in seinen eigenen Augen des Dichters Bild, ist (371) l'hésitant. D 24, 36, 48, 103, 107, 114, 79, 83, 279, 286, 311, 345; ML 21, 32, 38, V 24, Ci 38, 51. Und schließlich 'consentir', D 27, 31, 33, 143, 159, 172, 185, 267, 277, 326, 328, 359, ML 65, V 74, R 63; 149, 11; das Neigen und Beugen, das Hinneigen und Zusagen, Zugeben einer 'tendre figure'.

b) Worte der Seele im Bereiche des Sagens

Das Sagen ist das Zentralste dieses Dichters: seine Seele ist keine Seele die liebt, sondern eine Seele die sagt. Im Modus des Sagens (wie das zentralste der Themen der 'Dichter' war) können wir versuchen, die letzte Haltung seiner Seele zu finden, sie wird es uns nicht verwehren, da das Sagen sein Leben und seine Seele selbst ist. Der Grund dieses Menschen ist Scheu, ist Zurückzucken vor

der Schamlosigkeit, die das dichterische Sagen bedeutet. Der scheue schamhafte Dichter, der jungfräulich zittert, daß die Welt seine bloße Seele sähe, ist Hérodiade, (102) dans ma pudeur grelottante d'étoile. Schamhaft ist nur das Schweigen, 259, presque une spéculation, sur ta pudeur, pour ton silence, auch 239, 161, V 17. Doch da der Dichter nun einmal sagen muß, nicht schweigen kann, hat er eins gefunden, seine Scham zu bewahren, er hält sich den Schleier vor, 341, par pudeur, que j'y ajoute, du moins, un peu d'obscurité. Seine, gewollte, Dunkelheit, verbirgt seine Seele. So sagt er es D 327, das wir als Motto wählten, und 279: L'hésitation, pourtant, de tout découvrir brusquement ce qui n'est pas encore, tisse, par pudeur, avec la surprise générale, un voile. Die Dunkelheit ist der Schleier seiner Seele, ist 'v o i l e', le voile dernier qui, toujours reste (178). D 95, 121, 62, 79, 109, 147, 162, 181, 183, 205, 224, 230, 236, 244, 279, 287, 340, 353, 245, 308, 377, ML 29, V 15, 61, Coup 5; 135, 12; (46, 14).

Noch ein Mittel hat die Seele, neben der Dunkelheit, sich nicht zu profanieren, sie sagt nur leise was ihr Heiligstes ist, 340 quand on se le confie bas; Enf Prod.; 91, 5; D 182, 217, 288, 291, 309, 322, ML 58, V 54, R 60, VC 49, 51, 123, 167, D 337, VC 127, R 74, 66, ML 56; so immer in der Liebessprache, 75, 39; 101, 14 tout bas par le baiser seul dans tes cheveux dite; 49, 14.

Mallarmé's scheue Seele verbirgt sich hinter einer Fülle von kleinen Worten, die, wie ein Schleier vor seine Seele gezogen, diese erraten lassen. Die einen zeigen die psychologische Rückseite des vorsichtigen scheuen Ausdrucks: die der überstarken Bekräftigung. Wie die überbetonten Worte des Lebens ein Kranken am Leben aufdecken, ein Sehnen nur darnach, wie das Demonstrativ das Streben entschleiert, zu bannen, zu packen, was dem Dichter nicht gehört, so wird hier das, was eigentlich nicht gewagt wird zu sagen, nur mit dem mut-machenden 'o u i' gewagt. 'Oui' soll das eigene Zweifeln und die eigene Scheu des Aussprechens übertönen. Osmont (31, zu 'Victorieusement fui') hat das sehr schön gesagt: . . manifeste la réponse de l'écrivain à une objection toute intérieure et qu'il ne formule pas. Dieses 'oui' erscheint zum ersten Mal im Mund der schamhaften, eines Versicherns so bedürftigen Hérodiade, die ihr innerstes Zweifeln überschreit, v. 86

Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris déserte,

v. 117. Manchmal erhebt sich das verstärkende 'oui' ja auch gegen die zweifelnde Außenwelt, in der Verteidigung des vom Dichter Geschauten, Prose, 21

Oui, dans une île que l'air charge

ich will diese Psychologie keineswegs überspannen. Doch meist

ist das scheinbar so selbstsichere 'oui' nur das Rufen nach Sicherheit, eine eigene Stärkung, Betäubung dessen, der so oft 'vielleicht' sagt. 'Oui' steht mit Vorliebe am Anfang einer neuen Verseinheit, 98, 5; 100, 5; besonders als Einleitung der Dreizeiler des Sonetts, als eine zurückschauende abschließende Versicherung, ehe dort das Wagnis der aus dem bereits Gesagten gezogenen Folgerung geschieht, 97, 9; 123, 9 oui je sais que . ., 127, 10; noch Ouv, 67. Und allen Zweifel über den Charakter benehmen die vielen 'oui' der Prosa: D 8, 38, 45, 62, 109, 120, 145, 169, 178, 184, 199, 207, 217, 230, 275, 298, ML 41, V 26, 61, 74, Aut 2, Dipt II, Ci 19, R 34, 58, 67, 78, 89, Poe 24, 55, 133; T. O. 205, 219, 220, Z 31, 48; manchmal besonders verstärkt, V 61, oui cela, D 8 oui, vraiment.

Nur selten hat 'non' die gleiche Rolle, 153, 9

Non! la bouche ne sera sûre,

D 83, 264. Aber dafür in der Prosa das bekräftigende 'certes', des Dichters häufigste Modifikationspartikel; D 54, 78, 81, 82, 86, 87, 92, 131, 133, 213, 224, 229, 243, 255, 274, 305, 325, 326, 348, 353, 371, ML 41, 44, 54, 60, V 26, 51, 60, Ig 60; Ci 16, 43.

Auf der anderen Seite stehen Wendungen und Worte, die das scheue Verbergen des Dichters im eigentlichen Sinne erkennen lassen:

Die eigene Persönlichkeit tritt hinter die Maske einer Allgemeinheit, einer allgemeinen Meinung, die in Wahrheit eine allerpersönlichste ist, nur aus Scheu, sich herauszustellen, das Aller-Intimste zu bekennen, als die eines Anonymen, Allgemeinen hingestellt wird, das den Dichter verbirgt. Wenn es heißt, 330, Le double adjuvant aux Lettres . . . ont, envers un . . . gradué leur influence, ebenso ML 54, dann ist der Eine niemand als der Dichter ganz persönlich. Oder er verbirgt sich hinter 'le poëte'. Die allgemeinste Form hierfür ist 'on'[1], das schon Nobiling (VI, 113) in dieser Rolle erkannt hat: Toast, 9 Et l'on ignore mal, d. h. ich, der Dichter, weiß sehr wohl; Prose, 14 Lorque, sans nul motif, on dit, ich sage (Nob, IV, 427); 134, 6 on le sait. Noch 151, 14 Filial on aurait pu naître, D 157 tisonne-t-on, 305 l'amateur que l'on est, 300 on imagine, 189; ML 38 on ne sais quel ancien souhait, entspricht dem oben[2] angeführten, je ne sais quel . . Natürlich ist nicht jedes 'on' des Dichters das verborgene Ich. Es gibt ein 'on' das nicht nur das Ich ist, allerdings das Ich des Dichters hauptsächlich, wie 27, 26 d'où l'on tourne l'épaule à la vie, 76, 43, 116, 7 L'oiseau qu'on n'ouït jamais une autre fois, D 49, V 75,

1) zu diesem 'on' gehören manche Fälle von 'soi' (s. o.), z. B. 337.
2) Seite 96 Anm.

Coup 4. Und schließlich in der Prosa ein 'on' das eine Allgemeinheit des Leserkreises darstellt, meist in einer Art rhetorischer Frage, 105 on ne l'ignore, 125 interroge-t-on mal, 156 se le rapelle-t-on.

Die gleiche Tendenz des Verbergens wie 'on' hat 'n o u s': 155 un tel personnage, ou Nous, Moi, 30 une contemporaine de nos soirs, Faune, 45 que nous amusions, Faun, 97; 159, 12 où notre amour tisonne, 133, 10 Si notre idée; 39, 10. Das Ich erweitert sich zu einer Gemeinschaft die andere aufnimmt, 137, 10 notre vagabond, Verlaine; dieses 'nous' bezieht sich immer auf eine Gemeinsamkeit in der Kunst: 138, 5 notre si vieil ébat, besonders Toast, 1, 9, 48; Prose, 15; 102, 7; D 144; oder in der Liebe: 126, 6 l'ombre qui nous fête, 152, 6; 99, 14.

Das eigene Behaupten tritt zurück hinter die Maske des Vorbehalts, der einschränkenden Aussage. Der Dichter bekennt sich nicht unumwunden zu dem was er sagt, er entflieht durch den Nebenweg, daß es nur fast so ist, vielleicht so ist. Für seine scheue Seele ist die nackte Behauptung eines Satzes wie er dasteht eine Ungeheuerlichkeit, ein zu großes Wagnis. Es kommt ihm wie eine Profanierung seines innersten Seins vor, was da in Worten steht, er versucht es zu mildern, seine Seele wieder einzuschleichen, ihr Anteil an diesem zu geben, indem er sagt, daß es nur fast so ist, vielleicht so ist.

Das ist, glaube ich, der Sinn von 'peut-être', und nicht nur eine Koketterie, die etwa ein stärkeres Behaupten, Daraufdrängen, durch ein scheinbares Entziehen von Vertrauen, in dieses 'peut-être' legte. Vielmehr meine ich, daß diese Art der Einschränkung aus seinem Innersten kommt, das Einzige ist, womit er sich gegen die Welt, auch des Satzes, helfen kann, die profaniert, materialisiert, indem er ihr ein Stück ihrer Wirklichkeit, sein Vertrauen, entzieht. Daß um seine Seele zu retten, der Dichter hierzu seine Zuflucht nimmt, nehmen muß, wo es sich um sein eigenes Kunstwerk, seine eigene Schöpfung handelt, läßt einen tiefen Blick in sein Inneres tun. Einschränkungen folgender Art: 191 si l'un de ces mots a un sens; 185 si l'on veut; 208 ce qui est, jusque maintenant, la vérité; 130, 3 je dirais mourir un diadème, sind sehr häufig.[1] Doch die zentralen Worte des Dichters sind das die Aussage mildernde 'p r e s q u e', D 19, 24, 27, 41, 48, 79, 90, 103, 105, 108, 111, 114, 120, 141, 146, 154, 182, 190, 195, 200, 213, 221, 223, 237; 250, 259, 275, 278, 316, 326, 359, ML 51, 59, 67, V 10; R 40, 44, CP; 102, 2; 136, 5; — das ein wenig literarische 'q u a s i', D 62,

1) Mallarmés Einschiebungen in der Poesie, die, sich von der eigenen Schöpfung distanzierend, zu ihr Stellung nehmen, sind von Nobiling VI, 113 besprochen.

63, 72, 102, 107, 166, 199, 274, ML 53 —, auch 'comme' in der Bedeutung, 'gleichsam wie', und vor allem 'peut-être', das in Frage stellt, in Zweifel zieht, das den Vorbehalt der Seele macht in der Profanierung des Innersten, dem dichterischen Sagen. Der scheue Dichter will sich nicht auf den grausam nackte Wirklichkeit, traumlos gewordenen dastehenden Satz festlegen, er entschlüpft: vielleicht ist es gar nicht dies, vielleicht ist es ein ganz anderes, das man hätte ganz anders sagen können. So in dem letzten Bekenntnis seines Idealismus, Coup 11, excepté peut-être une constellation. Der Wagnis-Charakter der Aussage wird unterstrichen, die sich von dem dunklen Hintergrund der vielen peut-être als eine Kühnheit abhebt. Vielleicht ist es so mit allen diesen 'peut-être': 129, 10; Autob. 6, Moréas 184, Ci 20; Ig 35, D 5, 9, 24, 29, 30, 32, 34, 50, 67, 70, 72, 73, 74, 76, 81, 85, 88, 89, 90, 95, 103, 104, 111, 112, 131, 161, 162, 169, 170, 174, 182, 187, 199, 209, 221, 222, 224, 235, 245, 250, 262, 268, 271, 274, 279, 284, 301, 307, 309, 315, 318, 319, 338, 342, 345, 348, 370, 372, 373, ML 36, 38, 40, 49, 56, 63, V 10, 18, 20, 24, 25, 27, 49, 50, 67, 69, 73, Dipt II, VC 91. Doch ein kokett-intellektualistischer bespiegelnder Zug ist auch hier manchmal erkennbar.

Register

Lexikon des Sprachgebrauchs

abandon 91; 34/5
abîme 130; 67 68
-able 194
abolir 123/4; 38 40 61 68 187
abscons 91
absence 171ff.; 173 176 177 178
absolu 168; 135 156 166 184
abstrait 185 193
accabler 10; 67
accompagner 152
accomplir 82
accorder 152
acte 151
action 151
Adjektiv 192
  adverbiales 194
  intellektualistisches 194
  Partizip als 190
  Stellung 79/80
  substantiviertes 192
adjoindre 152
adorable 78
Adverb 99 194–96
affres 9
agitation 139 (vgl. D 42. 89. V 12. ML 47. P 204).
agonie 47; 37 40
aile 84–85; 39 43 45 58 69 86
ainsi 102
ainsi que 101
aktivisch 148
alentour 162
Alliteration 89; 99
allumer 147; 42
allusion 81; 152
amant 64 71 119
ambigu 154
âme 104; 197 199ff.
amer 105; 36
amitié 24 172
amour 24 114/5 126 135 138 143 144 179 201 209
ample 77
amplification 194
ancien 121; 46
ange 113
angélus 111
angoisse 8/9; 42 43 172
annoncer 80; 38
annuler 61 (vgl. D. 51 75 144 169 190 Ig 35).
anonyme 51; 210
Anrede 66 68
antérieur 121
antique 122
arabesque 153/4; 152 155 166
arbre 140
arcane 60
architecture 51/2
ardent 90
arrêter 190
arrière 158
Artikel 96 185
astre 134/5
atmosphère 162
-atoire 194
attente 8
attester 80
aucun 175/6
au-delà 136/7; 42 173 176
aujourd'hui 203; 82
aurore 125
aussi 102; 186
autant que 101
authentique 184
automne 128; 20 129 131
autre 176; 35
autrefois 124. 156
avare 3; 69 178
avec 87/8; 100
aveugle 144
azur 105; 68 125 133 141

bain 131; 19
baiser 26; 37 44 118
balancer 97; 43 101 102
ballabile 91
ballet 52; 53
banal 76
basalte 67
bassin 129; 12 128
baume 111
beau 77; 65 80
bénir 113
bercer 97
bizarre 77
blanc 107—10; 57 69 131 169
blasphème 38
blême 110; 37 39
bleu 105
blond 105; 106/7
boire 129; 36
bond 204/5
bonheur 104/5; 9 179
bosquet 140
bouche 29; 22
bouffée 34 132
bouquet 140
breuvage 129
briller 148
brise 132
brûler 111; 42
brume 132
brutal 77
bu 89

calice 140
calme 178
ce 200—2; 18 203 209
cela 96/7; 68 186

c'est 191/2
cendre 107; 43
cérémonial 54
certes 210
chair 26/7
chant 70
chaste 169; 27
chaud 111
chemin 140
cher 104
chevelure 15 ff.; 19 27 28 30 33 34 41 69 86 114 118 131 132 147 159 176 181 197
chimère 154; 18 36 37 42
choir 90; 81
chu 89; 35 190
chute 90
ciel 113/4; 105 110 135 140
cité 149; 133
clarté 148; 141 143
cloître 52
clore 91
clos 91 144
cohue 53
comme 10; 17 43 66 212
comme si 100; 69
conflit 38
confondre 152
consentir 208; 37 94 172
considérer 82
considérable 91
constellation 134; 62 67 108 130 146 147 148 173 174
contemporain 124/5
continuer 158
contour 146 162 184 188
coupe 64; 43
créer 152
crépuscule 126
creux 90
cri 141; 19
crime 6
crise 68; 17
cruel 6; 22
cygne 7 110; 41

danse 52 83 108 120 129 131 136 166 167 168 183
de 88 192
dé- 123
debout 65
déchet 123
déchirer 90; 22
déchu 123
décor 113; 106 110 153 154 195
défi 11
défunt 42 47
dégager 163
délicat 208
délice 90; 44
délivrer 10/11; 54
démon 90
dénier 174
dentelle 31 38
déployer 86; 92
dernier 182
dés 61
désastre 90
désert 3
désespoir 9; 66
désigner 80
désir 90
désolé 10
désormais 156
destin 90
désuétude 122/3
détacher 163
Determination 186 192
dévêtir 90
devoir 151
diadème 16
diamant 114—15; 18 22 103 109
diaphane 145
Dichter s. poëte
dieu 27/8 112; 72
dire 80; 18 141 143
direct 68
discret 208
disparaître 94
disperser 93
dissoudre 93
divers 96
divin 112; 158
divulguer 80
doigt 29
Doppelglieder 98/9; 5 11 41 45 97 102 177 195
dorénavant 156
dormir 38
doute 205/6; 38
drame 63; 134
dû 89
durée 157

eau 129—31; 12 19 137 140 142
ébat 89
éblouir 147/8
écarlate 105
écarter 163
à l'écart 163
écho 13/4; 68
échoir 90
éclair 148
éclat 117; 89
éclosion 91
écrire 167; 52 56 104 134 155 206
écume 130/1; 19 33 43 64 ff. 108 169
Edelsteine 113—15; 15/6 29 105 147
Eden 139
édifice 52
effacer 93 4
effeuiller 109; 22
effleurer 178
Eigennamen 85
Einheit 180 ff.
Einschiebungen 211
Einzigkeit 51 53 165 180 ff.
élargir 92
s'élever 204
élu 72; 51 54 55 115 149
émaner 89
emblème 53
émettre 80
émoi 91
encens 111; 105
encore 105; 82
encore que 101
enfant 158; 25 69
enfouir 49
énigme 60
ennemi 104
énoncer 80
ennui 2; 11 12 14 19 30 41 48 103 120 122 124 167 203 205
ensevelir 49; 38 45
en tant que 101
épandre 89
épanouir 92
épars 92/3; 89
éperdu 91
Epithet
Partizip als 190
Substantiv als 192/3

éployer 86
équilibre 97
errer 5
esclave 44 68
Esoterik 165 184 209
espace 59; 41 44 45 134
espoir 10
et 102
étaler 92
été 128; 126
éteindre 147
éternel 157
étinceler 148
étoffe 152; 86
étoile 135; 41 65 197
s'évanouir 93; 16
éventail 43–45 84 132
évaporer 93
éveiller 81; 154 204
évidence 184
évoquer 81; 55 152 204
exalter 160
excepté 177; 173
exception 76
exclure 91
exhaler 90
exil 5
exister 150; 180
exotique 8 41 122
expirer 47; 37
extase 160; 44 116 157
extérieur 159
extraordinaire 75/6

-faction 194
fané 122
fantôme 90
Farben 105 ff. 125 192
fard 8
farouche 208; 18 45
faste 116
fatal 90
fauve 105
faux 206
feint 207
fenêtre 31/32; 19 39 42 174
fer 82
Ferne s. lointain
fête 115 ff.; 65 70 86 92 126 134 141 160
feu 19; 15 41 147
feuillage 140
fiction 207
fier 207
figer 190; 162
figurer 90
fin 208
fixer 190; 50 134 166 188 191
flamme 19 83
flanc 30; 69
fleur 139/40; 23
fleuve 131
flot 131
flotter 97
flûte 141
foi 40
folie 206
fontaine 129
Form 165 180
foudre 133
foule 53/4; 60 71 149 166 174
frisson 161; 44
froid 3/4 108 111 125
frôler 178
front 30
fuite 6–8 31/32; 19 24 54 136 167 200 202 203
fulgurant 147
fumer 19; 15 33 34
funèbre 37 47/8
futur 156; 64

gala 116
gaz 53
Gefühl 103 ff. 194/5
Gegenstände 30 ff. 36 92 120 127 175 200 201/2 203
Gelegenheitsdichtung 50
général 76; 186 210
génie 71; 39 115
Gerundium 189
geste 56; 55
gisant 91
glacier 107/8; 55 110 129
glaive 90
glisser 90
gloire 19 70/1; 18 106
gouffre 130
grand 77
granit 48
griffe 9
grimoire 81
guirlande 153/4; 38 39 40
guivre 91

Haar s. chevelure
hagard 208
haïr 6
Hamlet 9 49 53 55 57 119 170 180 208
hantise 5; 56
Harlekin 27 45 52 ff.
hasard 60–63; 66 152 167
haut 78; 68
hautain 207
Hegel 98
hélas 105
héros 63/4; 16 17 136
hésiter 208; 187
heureux 104
hiéroglyphe 81/2
histrion 55
hiver 128/9
hoir 35 43
Homme 60 63 112 133/4 141
hören 141 165
horizon 135; 44
horreur 5
Hugo 85
humble 208
hymne 52
hyperbole 75

ici 202; 44 59 173 200
idéal 7 8 16 106 126 133 134 135 145 152 167/8 179 187 200 202 203 207
idée 164 ff.; 41 51 53 57 62 94 130 132 133 134 135 136 137 140 142 144 145 150 155 161 172 174 180 181 182 183
identité 184; 38
ignoré 175; 36
illuminer 146
immédiat 158 ff
immémorial 155
immense 77
immobile 41 57 134 190
immortel 73/4; 34/5
impersonnel 51 183; 104 150 165 180 184
impuissance 2
in- 175; 194 196
inclus 91
inconnu 175
incontinent 91
Indefinita 95/6
indifférent 4/5
indiquer 80

indubitable 91; 40
infini 59; 66, 135 163
Infinitiv 192; 177
ingénu 158
inné 159
insinuer 91
insolite 91
installer 82
instaurer 82
instinct 160
instituer 82; 166
intact 170
Intellektualismus 88 91 94 104 155 165 175 177 183 ff. 189 190 193 ff. 196 199 202
intérieur 159
Intérieur 30/31; 12 72 85/6 107 113 116 121 123 125 126 129 154 178
interposer 163
intime 159/60
introduire 91
intrus 91
intuition 160
inutile 4; 66
invisible 145/6; 43
invoquer 81
ironie 4
irradier 162
isoler 161 ff.; 98 184 185 189 191 192 195
issu 205
ivre 7/8; 65

jadis 124; 156
jaillir 204; 83
jardin 137/8; 128
jaune 105
je ne sais quel 96; 187 210
jet 204
jet d'eau 129
jeter 204
jeu 153; 37 39 154 184 207
jeune 124
joindre 152; 191 192 195
jour 99
jusqu'à 92
juxtaposer 152

Kamin 35/6 136 154
Klangwert 89—91; 7 13 81 83 107 117 123 135 141 187 194 195 204 205 208
Klassik 164
Komma 185; 168 195
Kompositum 83 86 90 91
Körper 4 28 107 109 114

là-bas 137 43
là-haut 137
lac 129; 23
lacune 162 184 188
lambeau 185
lampe 31; 30
langueur 103
laps 91
larme 103/4
las 3; 22
latent 170/1
Latinismen 90 159
Lebensworte 203—5; 7 23 24 27 117 120 136 183 200 206 209
leise sprechen 43 179 209
lèvre 20—22; 28
Licht 143 ff.; 15 24 27 28 35 40 42 68 93 107 110 126 134 135 142 181 186/7 197 206
licorne 42 89
lier 152
avoir lieu 150
ligne 181; 142 152 154
limpide 145
linceul 48
lire 52 134
lit 27 38
littérature 13 76 116 119
livide 110
livre 51—2 62 81—2; 48 9 50 58 75 84 86 92 106 112 116 118 167 180 198
lointain 136; 7 33 41 126 130 131 132 135
long 77
longtemps 157; 158
lourd 77; 36
lucide 146
lumière 146
lumineux 146
lune 135
lustre 53; 13 55 99 181 184
luxe 116
lys 109 22 23 139 140

magique 161
magnifique 117
main 29
maint 96
maintenant 203; 200 202
mais 101/2; 18 43 68
maître 72; 43 61 67
majestueux 119
mal 82
mandore 141
manque 173/4
marbre 35 48
martyre 6
matin 125/6; 169
méchant 6
méditer 18
mélancolique 103
mélodie 141 142
le même 184
mémoire 155 ff.
menace 9
mendiant 6
mensonge 206—7; 40 44 205
mental 184
mépris 4
mer 130; 3 33 64 ff. 80 134 155 186
merveille 60
Messe 51 53 63 72 112 166 180
métal 113
meubles 30 31
midi 126
minuit 127; 42
miracle 60
miroir 11—13; 2 4 41 113 129 131 159 196 199
miroiter 148
moduler 142
Modus 187 194/5 210
moire 31
monotone 181; 66
monstre 6
monter 204
morne 103
morsure 90; 18/9
mort 17 40 42 45 46 80 93 107 118 123/4 126 143 172 178 186
mortel 17 34 73
mot 80; 13 97 104 113 114 118 119 132 140 142 146 159 167 168 190 193 f.
mourir 15 17 18

mû 89
muet 180
multiple 181; 53
musicien 142
Musik 140–43; 24 70 73 93 106 110 113 118 120 126 127 133 146 150 152 154 160 164/5 166 168 170
Musikinstrumente 141; 38 128
mystère 59/60; 41
mystérieux 60

naguère 156
naïf 159
naître 205; 37/8 39 45
Narziss 11
natif 159
Natur 58 70 116 120 128 133 140 149/50 166 170 178
naufrage 64–69; 49 67
né 205
néant 174/5; 41
nécessaire 90
Negation 173 f.; 99 104 172 175
ausnehmende 176/7
neige 107
nénuphar 110
Neologismen 90 94
ne — que 37 40 177
neutre 97
Nicht-Sein 171 ff.; 41 42 61 64 145/6 168 200 201 203 207
nier 174; 61
n'importe 96
nixe 42
noir 107
nom 80; 28
nombre 146
non 210; 18
nonchalance 4
notre 166
nouer 141 142
nous 211
noyer 131; 65 69
nu 27/8 168; 112
à nu 168
nuage 132
nubile 28
nue 132/3; 42
nuée 132
nuit 126/7; 41 128 197
nul 176; 41 138

obscur 127/8
obsession 10
obstiné 11; 203
Ode 52
oeil 23 143/4; 12 15 22 27 114 119 129
Oeuvre 51; 2 30 50 62 114 158 171 180
oiseau 7; 66
ombre 127
omettre 173
on 120/11; 183
onde 131
ongle 29
opérer 82
Opfer 69
opprimer 10 86
or 106/7; 15 19 37 42 110 141
orage 133
orchestre 129 131 142
ordinaire 76
orgueil 73; 33/4 37 40 154
originel 159
ostensoir 111
ou 102
où 94; 183
oubli 122/3
oui 209/10; 21 40/1
ouïr 91; 141

page 52; 82 169
pâle 110
palais 52
palme 164
papier 52; 107 109
par 67
paradis 139; 44/5
Parallelität 97 ff.; 43 185 189 191
parfum 110/11; 20 22
parmi 95
partir 7
Partitiv 193
Partitur 165 166 167
Partizip 89 188
praesentis 188 ff.
perfecti 190 f.
Partizipial-Konstruktion 191
passant 63
passé 156; 35
passion 27 109
Passiv 67 150
pays 138; 117 137
paysage 103 110 137 142
péché 6
péremptoire 194
perpétuer 157
Personalpronomen 41
peur 5
peut-être 221/2; 100 125 173 208
pied 29
pire 90
pitre 55–56
planer 97
Plato 164
plafond 33; 36
pleur 103; 21/2 24 49
pli 85–6; 45 188
plonger 131
plumage 58
plume 56–58; 55 69 107 108 133 146
Plural 95 96 144
plusieurs 96
poésie 70; 60 83 84 106 115 116 141 144 147 150 151 154 156 157 160 162 164 167 168 197 198 204
poëte 70–74; 17 23 24 27 28 29 31 33 37 39 43 46 48 49 50 52 55 56 58 61 62 63/4 67 75 76 80 82 98 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 127 128 129 135 136 137 142 143 144 151 154 155 156 157 160 162 163 164 166 168 171 179 196 197 201 206 207 208 210
poindre 205; 187
poing 29
pompe 116
porphyre 48
posséder 82
possibilité 171
pour peu que 101
pourpre 105/6; 18 19 22
Präpositionen 189
préalable 194
premier 124
présence 174

présomptueux 91
presque 211
Preziosität 8 81 82 107 127 166
prince 119; 57
printemps 128
produire 82
proférer 80; 82
profond 77
prolonger 157/8
propager 162
Proust 130 155 186/7 188 199 202
ptyx 42 90
pubère 28
pudeur 209
puiser 131
pur 168/9; 61

quand 101
quant à 96
quasi 211/2
quelque 96
quoi 94; 183

rapports 152
rare 76
raréfaction 194
re- 86
récent 124/5
récif 65
réciproque 97
Reflexiv 150/1; 82
regard 144
région 138
Reihen 99/100; 189
Reim 18 21 35 38 97
relativement à 101
Relativ-Sätze 189
Religion 108 112 119 134 183
réminiscence 155
remords 6
remémorer 155
renaître 205; 21
renier 174
reployer 86
résulter 153
résumer 182; 187
rêve 196—98; 11 24 32 36 37 39 41 42 43 44 46 47 98 106 117 124 126 129 130 135 136 137 139 143/4 154 157 158 162 164 166 168 170 171 174 176 178 183 199 206 207
rideau 31
rien 175/6; 64
rire 24; 17 29 45 49 142
rite 113
rivière 131; 19
roc 66; 135
rose 20—23; 16 26 37 106 109 114 140 176 197 206 als Farbe 105
rouler 90
royal 118/9; 16 18 34 45
royaume 17 40
rubis 115; 17
ruisseau 131
rythme 97

sacre 119/20; 20 55 61 146 166
sacrilège 120
saint 25
salle 40
sang 19 105
sanglot 104
sans 177
Satz-Beginn 79 102 195
Satz-Ende 75 80 124 130 186/7 207
sauf 177; 57
scintiller 146
sculpter 166
secret 160; 50 51
Seefahrt 64—69; 7 8 45 46 52 132
selon 87—89; 38 95
séparer 163
sépulcre 34 55
séraphin 113
serein 104
seul 163
le seul 181
si (so) 78/9; 120
si (wenn) 101; 43
si ce n'est que 177
sibyllin 90
siècle 90; 41
sied 91
silence 177—80; 126/7 136 141 209
simple 182; 15
simuler 207
simulacre 207
Sinnlichkeit 24 25—30
sinon 177
sinuosité 153
sirène 155; 42 57 64 69
sis 91
site 139
sitôt 156
social 149; 106
soi 183; 210
soir 126; 33 45 99
sol 139; 132
soleil 148; 37 73
solennel 119
solitaire 163/4; 57
solitude 164; 65
sombre 128
somptueux 117
Sonett 35 43 44
songe 198
Sonnenuntergang 15 ff.; 19 32 33 34 39 40 41 42 43 46 47/8 49 58 68 93 105/6 111 113 114 115 117 118 119 126 128 131 132 133 134 135 137 147 181
sonore 142
sortilège 161
soeur 25
souci 66
soupir 104
source 129 30
sourdre 205
sourire 23/4; 13 21 45 136 146
sous 10; 41
souvenir 155
Spiegel s. miroir
spirituel 183/4
splendeur 116
Sprache 84 112 164/5 166 167 177 178 180 199 205 208 ff.
stagnant 190
stérilité 2
su 89
Substantiv 10 141 185 187 ff. 191 ff. 193 ff. 199 204
succinct 194
suggérer 81; 36 152 204
suicide 16/7; 34 55 61
supérieur 182
suprême 182; 37
surgir 204; 187

sursaut 205
surseoir 194
survivre 158
susciter 81
suspens 170; 97
sylphe 155; 36
Symbolisten 78 79 137 193 194 195
symphonie 142
Synaesthesien 110

tacite 180
taire 180; 141
tandis que 101
tarir 90
tel 96; 44 64
tempête 19 132
temple 113
temps 155 ff.; 44 66 111 124 145 202
tendre 207
ténèbres 127; 37 40
tenture 31 86
tête 30
Theater 45 52 ff. 58 63 112 113 116 118 120 128 130 134 135 168 174 180 183 198
théâtre intérieur 58 63 159
tiède 111
tige 140
tison 34
tissu 152; 86 142
tombe 45 46 48
torche 19 34
tordre 154 155; 38 40
torrent 19 131
total 182
touffe 19/20
toujours 79; 99 186
tourbillon 132
tout 79; 34 97
traduire 167; 154
traîner 90
transparent 145
très 78; 79
trésor 114
tribu 53
triomphe 117/8; 106
triste 103; 36 38
trompette 141; 67 68 106 110
trop 78
trou 90
tû 180; 67 89
type 63
thyrse 153

un 96 210; 181
unanime 181; 38 40 45
Ungewordensein 170/1 188 189
unique 180/1
unisson 181
utile 206

vacant 174; 42
vague 93
vain 5; 68 80
Valéry 130
vaste 77
vélin 82
vent 131/2
Vénus 112
Verbe 80
Verbum 10 67 83/4 141 150 152 187 190 191 199 204
vermeil 105; 110
vers 95; 15 39
Vers 70; 13 64 97 113 114 118 121 130 136 140 142 159 160 167 168 189
verser 131
vertige 44
vespéral 126
vêtir 90
vétusté 123
vibratoire 165
vice 6
victoire 117; 17 34
vide 3 174; 41
vierge 169/70; 27 64 145
vieux 120/1
vil 41 77
viole 141
virtuel 171; 179
visible 85
vision 144/5; 136
vivace 17
vociférations 178
voici que 192
voile 209; 127 188
voir 144; 137 142 143 145
Vokativ 11
vol 83–4; 188
volume 82
volonté 151/2
vrai 78
vue 144
en vue de 145
vulgaire 77

Wagner 167
Worte s. mot
Wortstellung 79/80 185 ff.

y 202

Zola 153

Anhang

Die Bibliographie zu den einzelnen Gedichten

schließt sich der in den 'Poésies' festgelegten Reihenfolge an.

Die Seitenzahl hinter dem Titel gibt den Ort an, wo das betreffende Gedicht in der vorliegenden Arbeit behandelt ist.

Die Angabe der Erst-Erscheinung, die einen Anhaltspunkt der Entstehungszeit gibt und damit die Einordnung in des Dichters Entwicklung erleichtert, ist fast ausschließlich der Bibliographie von Monda-Montel entnommen.

Die 'Uebersetzungen' folgen fürs Deutsche und teilweise Englische den Aufstellungen von Nobiling (XIII u. XIV). Dabei ist Ellis (Mallarmé in English verse, London 1927), der — außer Une négresse — alle Gedichte der Poésies übertragen hat, nicht jedesmal zitiert. Marinetti ist in Klammern gesetzt, da seine Uebersetzung praktisch unerreichbar ist (vgl. Nobiling XIV). Für das Spanische ist nur angegeben, von welchen Gedichten Uebersetzungen bestehen und auf Reyes verwiesen; dagegen heißt, Reyes p. . ., daß Reyes selbst dieses Gedicht übersetzt und in seinem Aufsatz abgedruckt hat. Von Nobiling, der alle Gedichte übersetzte und mir sie freundlicherweise zur Ansicht zur Verfügung stellte, werden nur die gedruckt erschienenen aufgeführt.

'erklärt' heißt, daß ein Gedicht von Anfang bis Ende durchinterpretiert ist. Alles andere über ein Gedicht fällt unter: 'dazu'.

Abkürzungen siehe vorn.

Salut 64–65; 43 45 66 96 99 109 116 133 135 136 164 169 175.

zuerst erschienen: 'La Plume' 15 fév. 1895 (Titel 'Toast').
übersetzt: Max Bruns, Gedichte, München 1908 (Abdruck und dazu: Nob. I, 326); Nobiling I, 328; Reyes, 553.
erklärt: Thib, 310—311; Nob. I, 327–8.
dazu: Th 113, 226, 310, 322; Thib. NRF 1926, 556; Thib, Valéry (1924 Grasset), 157; Royère, 71; Rauhut 38.

Le Guignon 17 24 46 47 57 73 77 106 107 112 147 167 169 191.

zuerst erschienen: I. Fass. 'L'Artiste' 15 mai 1862; II. Fassung, Poètes Maudits, 1884; (abgedruckt bei Th 275 ff. und Cooperman, 44 ff.)
Fassung der Poésies seit 1887.
übersetzt: spanisch (s. Reyes).
erklärt: Th 273—85.
dazu: Th 32, 220, 251, 257/8, 262, 305; Rauh, 14—15, 31; Hobohm, 122, 123; Royère, 103–4; Lemonnier, Baudelaire et M., 23; Cooperman, 44—58.

Apparition 14 26 98 110 120 124 171.

zuerst erschienen: 1884 Les Poètes Maudits.
übersetzt: K. L. Ammer, bei Bethge, Lyrik des Auslandes, Leipzig 1907, p. 173; Max Bruns, Gedichte, 1908; St. George, Zeitgenöss. Dichter II,

Berlin 1913 (abgedruckt bei: Fuchs-Milléquant, und Nob. I, 329); Nobiling I, 329; Reyes, 555; 5 mal ins Spanische (s. Reyes).
dazu: Th 136, 165, 191, 251, 265; Rauh, 17, 29; Charpentier, Symbol, 51; Jul. Schmidt, Texterläuterungen (Jena-Leipz. 1930), p. 29; Fuchs-Milléquant, Anh. Nr. 118; Royère, 68; Poizat, Symbol., 83.

Placet Futile 14 84.

zuerst erschienen: 1. Version: 1884 Poètes Maudits (Titel 'Placet', datiert v. 1762); abgedruckt bei Monda, p. 34.
Version der Poésies seit 1887.
übersetzt: spanisch 2 mal (s. Reyes), (Marinetti)
dazu: (Th 57, 74, 189, 285), Royère 104–5; Cooperman, 74–76.

Le Pitre Châtié 54–55; 14 23 29 32 49 57 100 106 108 114 119 127 129 141 145.

zuerst erschienen: 1. Version: inédite, aus Carnet von 1864: publ. Bonniot, Revue de France, 1929, II, 637.
Version der Poésies seit 1887.
übersetzt: Nobiling XI; (Marinetti).
erklärt: Nobiling XI, 325–9; Bonniot, a. a. O. 636 - 40.
dazu: Th. 251, 307; Bonniot: Revue de Paris IX, 631–44; Hobohm 124/5; Cooperman, 62–66.
'J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre' ist der Sinnspruch der 'Revue Nouvelle'.

Une négresse . .

zuerst erschienen: 1878 'Le Parnasse Satirique' (unter Titel 'Les lèvres roses' und mit Varianten zur gegenwärtigen Fassung (Monda), die erste Fassung sei abgedruckt bei G. Amplecas, L'Oeuvre libertine. . Paris 1918 (Rauhut); man findet sie jetzt bei Cooperman, 71 ff.)
dazu: Royère, 54; Hobohm, 120; Rauhut, 18; Lemonnier, Baud et M, 29; Nob. III, 430; Cooperman, 71 74.

Soupir 14 94 109.

zuerst: 1866 'Parnasse Contemporain'.
übersetzt: Fuhrmann, bei Bethge, Lyrik des Auslands, Leipzig 1907, p. 173 (abgedruckt und dazu: Nob. I, 323); Bruns, Gedichte, München, 1908; Symons, Symbolist Mouvement, 1899, p. 125; Nobiling, I, 323 (abgedruckt in Engwer, Choix de poésies frçes, 1930, u. Fuchs-Milléquant, les Poètes lyriques, 1929); Reyes, 558; spanisch dreimal (s. Reyes); (Marinetti).
dazu: Th 208, 251, 256; Rauh, 29; Delior, 200–1; Royère, 68, 108; Gourmont, Promen. litt, 4me série, p. 12; Charpentier, Symbolisme, 58; Lemonnier, B et M, 25.

Les Fenêtres 31/2 58 112 121.

zuerst: 1866 Parnasse Contemporain, 12 mai.
übersetzt: Reyes, 547; span. 2 mal (s. Reyes); (Marinetti).
dazu: Th 49, 248, 251, 262, 267, 273, 305, 400; Rauh, 14, 16, 33; Osmont 20–21; Lemonnier, Baud et M, 26, 30; Hobohm, 118–9; Thibaudet, in Causeries françaises, 1924, p. 27; Poizat, Symbol. 83; Fontainas, Souvenirs, 179/80; Souriau, 402/3; Quennel, 215.

Les Fleurs 10 106 109 111 112 137 139 160.

zuerst: 1866 Parnasse Contemporain 12 mai.
übersetzt: Alfred Neumann, Alt- u. Neufrz. Lyrik, München, 1922, p. 222; John Gray, Silverpoints, 1893; span. 2 mal (s. Reyes); (Marinetti).
erklärt: Th 301 ff.
dazu: Th 59, 93, 106, 208, 233, 248, 251, 361, 411; Fontainas, M. et Hugo, in „Mercure de France" Bd. 238, p. 63—70; Lemonnier, Baud et M, 25, 29; Osmont, 21—24; Nob IX, 226; Torre, 310.

Renouveau 48 191.

zuerst: 1867 Parnasse Contemporain 12 mai (Titel 'Vere Novo').
übersetzt: Bruns, Gedichte, München 1908; (Marinetti).
dazu: Th 33, 307; Charpentier, Symbol, 59; Rauh, 22; Lemonnier, Baud et M, 24; Vigié-Lecocq, 35.

Angoisse 26 203.

zuerst: 1866 Parnasse Contemporain 12 mai (Titel 'A celle qui est tranquille').
übersetzt: Bruns, Gedichte, München 1908; Symons, Poems, I, London 1901; span. 2 mal (s. Reyes); (Marinetti; Probeabdruck, Nob XIV, 92).
dazu: Th 33, 81; Rauh, 17—18, 30; Hobohm, 119—20; Turquet-Milnes, 12; Lemonnier, Baud et M, 28; Escoube, 158.

Las de l'amer repos 125 138 139 145 152 160 181 208.

zuerst: 1866 Parnasse Contemporain 12 mai (Titel 'Epilogue').
übersetzt: span. (s. Reyes); (Marinetti)
dazu: Th 44, 46, 225/6, 262, 265, 267/8, 350; Rauh 39; Nob VII, 176; Charpentier, Symb. 61; Hobohm, 126; Turquet-Milnes, 19.

Le Sonneur 17 110.

zuerst: Bonniot, Revue de France 1929, II, p. 633, veröffentlicht zwei Fassungen vor der endgültigen der Poésies seit 1887; die erste von 1862 L'Artiste, 15 mars; die zweite 1866, Parnasse Contemporain.
übersetzt: Bruns, Gedichte, München 1908; Nobiling, X, 8; (Marinetti).
erklärt: Nob X.
dazu: Th 93, 248, 307; Rauh, 18; Raynaud, Mêlée, II, 151; Cooperman, 58—62.

Tristesse d'Été 26 128.

zuerst: ?
übers.: Bruns, Gedichte, 1908; spanisch (s. Reyes); (Marinetti).
dazu: Th 240, 307; Escoube, 159.

'Azur 24 110 117 134 139 159 178.

zuerst: 1866 Parnasse Contemporain 12 mai.
übersetzt: spanisch 2 mal (s. Reyes); (Marinetti).
dazu: Th 32 3, 34 5, 81, 191, 193, 266; Rauh, 16, 22, 30; Osmont, 22; Lemonnier, Baud et M, 25; Poizat, Symbol., 93; Royère, 43.

Brise Marine 64 107 137 206.

zuerst: 1866 Parnasse Contemporain 12 mai
übersetzt: George, Zeitgen. Dichter II; v. Schaukal, in Bethge, Lyrik des Auslands, 1907 (dazu Nob I, 322); Oppeln-Bronikowski, Das junge Frankreich, Berlin 1908; Alfr. Neumann, Alt- u. neufrz. Lyrik, Mün-

chen 1922; Bruns, Gedichte, 1908; Symons, The Symbolist Mouvement, 126; Nobiling, im Anhang zu Engwer, Choix de poésies frçes; Reyes, 561; spanisch 3 mal (s. Reyes); (Marinetti).
dazu: Th 25, 44, 248, 324; Rauh, 15; Royère, 101—2; Osmont, 21, 22; Lemonnier, Baud et M, 27; Turquet-Milnes, 19; Duhamel, Les poètes, 1914, p. 145; Charpentier, Symb, 58; Seylaz, 164; zum ersten Vers besonders: Rauh, 20—21; Poizat, Symbol. 94; Delior, 202.

Aumône 57 107 141.

zuerst: Bonniot, Revue de France, 1930, 60 ff. veröffentlicht drei Versionen vor der endgültigen der Poésies seit 1887:
1. v. 1862 'L'Ami du pauvre' (inéd.).
2. 1864 'A un mendiant' (inéd.),
3. 1866 Parnasse Contemporain 12 mai 'A un Pauvre' (diese ist veröffentlicht auch 'Belles-Lettres' 1923 sept.) (dazu Monda, 32, 33).

übersetzt: (Marinetti).
dazu: Th 81, 285, 305; Rauh, 19; Lemonnier, B et M, 27; Souriau, 403/4; Pica, 142; Cooperman, 66—71.

Sur les bois . . 36 47 48.

datiert: 2 nov 1877.
zuerst erschienen: Poésies NRF 1913.
dazu: Lemonnier Poe, 366/7; Seylaz, 163/4; Nob XII, 94.

Don du Poème 28/9 32 37 87/8 125 164.

zuerst erschienen: 1884 Poëtes Maudits; eine 1. und 2. Version, vor der endgültigen, mit geringen Varianten, aus dem Jahre 1865, mit Titel 'Le Jour' und 'Poème Nocturne', bei Thérive, 297 - 99.
übersetzt: Roger Fry, 'Criterion' 1922, 3, p. 119; Reyes, 563; spanisch 2 mal (s. Reyes); (Marinetti).
dazu: Th 45, 233; Turquet-Milnes, 31 Anm. (!); Martino, 125; Roger Fry, l. c.; Raynaud, 151; Denis Saurat, 'La nuit d'Idumée, M. et la Cabale' in NRF, 1931, 2, p. 920—2; zu 'palmes': Th 219; Fontainas, Lignée, 102, 3.

Hérodiade 2 6 11 12 20 22 26 28 29 31 32 46 60 87 92 109 111 112 113/4 116 118 119 120 126 128 159 178 192 197 209.

zuerst: 1869 Parnasse Contemporain 20 mars (Titel: 'Fragment d'une étude scénique ancienne d'un poème de Hérodiade').
übersetzt: v. Schaukal: zuerst 'Neue Deutsche Rundschau' 1903 (!!), 884 bis 88, abgedr. 'Buch der Seele', 1908; George, Zeitgen. Dichter II, 1913 (schon 1905 in Einzelband, s. Nob. XIV); Schaukal, bei Oppeln-Bronikowski, 1908; A. Symons, Poems, 1901 — zuerst in „Savoy" 1899; R. Cansinos.-Assens, Salome en la literatura, Madrid 1919, p. 217 - 24; Roger Fry, 'Criterion' I, M.s Hér. with notes, p. 120 ff.; engl. Uebers. in 'Poet Lore' 32, 1921, p. 458—62; spanisch 2 mal (s. Reyes); (Marinetti); Nobiling IX.
erklärt: Th 387—92; Nob. IX.
dazu: Th 37/8, 50, 57/8, 94, 101, 115, 160, 161, 176, 200, 208, 214, 215, 217, 239, 240, 248, 256, 258, 262, 266, 268, 269—71, 293, 304—5, 314, 325—6, 422, 433; Rauh, 22/3, Osmont 10, 25 f.; Ghil, 209, 211, 222, 223; Poizat, 90; Royère, 58, 59, 60, 107, 120; Gourmont, Prom. litt. 4me s., p. 16; Gourmont, Problème du Style, 201; Bonniot,

Rev. de Fr. 1929, 643/4; Fontainas, Lignée, 97; Huret, 63; Kahn, Symb. 152; Cansinos-Assens, l. c., 78–83. 85—86; Faure, 68; Hobohm, 127; Souriau, 404; Fry, l. c, 122—5; Monda, 31; Pica, 200 Anm.; Escoube, 159; Bernard, 272–4; 'Narziss': Mitlacher in 'GRM' 1933, p. 378, 383; Rauh, Valéry, (München 1930) 54; Thib, Valéry, (1924, Grasset) 95, 105, 131; Spitzer II, 79; Royère, La poésie, 11; Bonniot, Igitur Préface, 10, 14, 15; Cooperman: 122—24, 141/2, 255/6.

Cantique 108; 72 83 87 112 118 121 137 144 146 157 204.

zuerst erschienen: Poésies 1913 NRF.
übersetzt: Cansinos-Assens, Salome en literature, 1919, p. 224; Fry, in 'Criterion' I, p. 125; Nob. IX, 226.
dazu: (immer nur sehr kurze Erwähnungen): Th 215, 305, 391; Fry, l. c. 125; Cansinos-Assens, 96; Bernard, 279 80; Royère, 96; Nob. V, 94; IX, 227.

L'Après-Midi d'un Faune 6 11 12 22 3 25 6 27 28 74 76 93 95 105 109 111 112 113 117 121 122 126 128 131 132 140 141 145 147 151 153 155 157 158 162 172 175 181 184 189 192 197 201 205/6.

zuerst erschienen: 1876, als Einzeldruck (Paris, Derenne).
übersetzt: v. Oppeln-Bronikowski, Das junge Frankreich, 1908, p. 49; Erwin Rieger, L'Après-Midi d'un Faune, Avalundruck der österreich. Staatsdruckerei, 1920; Nobiling, III, 424—33; (J. I. Shipley, in 'Poet Lore' 31, 1920, p. 305—8),
erklärt: Th 393—402; Klemperer, Moderne französ. Lyrik, 1870 – Gegenwart, Leipz-Berlin, 1929; Nob. III.
dazu: Th 43, 51, 54, 57, 63, 95, 99, 100, 101, 102, 126, 131, 189, 191, 193, 194, 195, 200, 210, 234, 239, 248, 251, 252/3, 254, 257, 258/9, 262/63, 265, 266, 268, 269, 293, 305, 342, 343, 414, 423; Rauh, 23—25; Royère, 47, 63—65, 106, 107; Royère in Nachwort zu Lettres à Zola, 72; Turquet-Milnes, 32 Anm.; Ghil, 224—226; Gourmont, Prom. litt., 4me sér., 16; Huret, 62; Poizat, 90; Raynaud, 132/3; Fontainas, Lignée, 95–97; Huysmans, A rebours, 261—63; Gide, Prétextes, 255; Souriau, 407; Mendès, Légende, 294–66; Mauclair, Art en silence, 79; Charpentier, Symb., 59; Soula, Hermétisme, pass.; Gosse, 228 bis 30; Hobohm, 121, 128; Clouard, 86f.; Martino, 122; Symons, 129; Klemperer, GRM, XV, p. 297; Pica, 161, 167—71; Wyzewa, 101, 106; Bernard, 91/2, 104—6, 271; Osmont, 10, 24–26; Nob. VIII, 134; George, Tage u. Taten. 54—55; Thomas, 17—18; Ig. Préf., 14; Aub, 28; Royère, Poésie, 9; Winkel, 59—66.

Sainte 15 32 82 88 102 110 126 142 178 189 204.

zuerst erschienen: 1884 'Poètes Maudits'.
übersetzt: (Marinetti); spanisch (s. Reyes).
erklärt: Soula, Hermétisme, 55–58.

Toast Funèbre 5 8 29 32 34 39 40 41 45 48 59 60 63 64 70 71 72 73 77 78 81 82 92 96 98 99 106 109 115 116 119 121 123 124 126 7 130 132 134 138 139 140 143 144 145 151 157 161 167 169 171 172 174/5 178 182 198 201 204 208 210 211.

zuerst erschienen: 1877 in 'Le Tombeau de Gautier'.
übersetzt: Nob. VIII; (Marinetti).
erklärt: Soula, Toast; Nob, VIII.

dazu: Th 54, 154, 215, 212, 224, 238, 262, 300, 305, 317, 411; Turquet-Milnes, 51; Royère, 2, 71; Ghil, 233; Raynaud, II, 159; Fontainas, Lignée, 80—81; Souriau, 405; Verlaine, IV, 47; Pica, 154—55; Thompson, 18—19, der abgeschrieben hat von: Wyzewa, 101—2; Bernard, 270; Zidlas-Milner, 356.

Prose 24 25 48 49 52 64 67 70 71 75 76 77 78 81/2 92 99 103 106 109 118 122 126 128 136 138 139/40 141 143 144 146 151 155 157 160 161 162 164 171 181/2 183 184 203 207 209 210.

zuerst erschienen: 1885, Revue Indépendante.
übersetzt: Nob. IV.
erklärt: Th 403—16; Soula, Hermét, 27—40; Nob. IV.
dazu: Th 82, 130, 25, 161, 176, 200, 208, 219, 220, 229, 242/3, 273, 289, 303, 304, 305, 392, 422, 423, 429, 434; Royère, 39, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 67, 76, 99; Ghil, 228, 229; Rauh, 17, 26; Turquet-Milnes, 34; Gourmont, Prom. litt. 5me s., 249, 255, 256; Lalou, 221, 225; Martino, 127; Charpentier, NRF 1926, 540, 543, 544; Pica, 155—57; Thompson, 19 hat abgeschrieben von Wyzewa, 102 f., 106—7; Lemonnier, 365; Nob. VI, 119; Zidlas-Milner, 354, 357; E. R. Curtius, Französischer Geist im neuen Europa (Berl.-Leipz. 1925), 168; George, Tage u. Taten, 52.

Eventail 43—44; 64 107 146 201.

zuerst erschienen: 1884, Revue Critique.
übersetzt: Reyes, 564/5.
dazu: Reyes, 564/5; Osmont, 12.

Autre Eventail 44—45; 26 49 84 86 139 192.

zuerst erschienen: 1896 'Au Quartier Latin', numéro spécial.
übersetzt: Rilke, im 'Inselschiff' 1920 (Werke, Bd. VI), nachgedruckt: Fuchs: Questions contemporaines, Velh.-Klasing, Anh. p. 12); Schaukal, Jahresringe, Braunschweig, Westermann, 1922, p. 58; Nobiling, in Fuchs-Milléquant, Anh. p. 83; spanisch 2 mal (s. Reyes).
erklärt: Nobiling, in Fuchs-Milléquant, Anh. p. 29.
dazu: Th 201, 210, 242, 320; Rauh, 27, 36, 37; Osmont, 5, 12—13; Gourmont, Prom. litt, 5me s., 256; Rodenbach, Elite, 35/6; Duhamel, Les poëtes et la poésie, 1914, p. 20—21; Paul Fort-Louis Mandin, Histoire de la littérature française depuis 1850, p. 144.

Feuillet d'Album 88 210.

zuerst erschienen: 1892, 'La Wallonie', mai-juin (Titel 'Sonnet').

Dame sans trop d'ardeur 21—22 114; 25 26/7 99 103 106 109 159 181 201 210.

zuerst erschienen: 1896 'Gazette Anecdotique', 29 févr.
übersetzt: Nob. VII.
erklärt: Soula, Chev, 13—16; Nob. VII.
dazu: Royère, 67; Lemonnier, Baud. et M, 29.

O si chère 21 25 102 114 124 127 128 136 160 176 206 209 210.

zuerst erschienen: 'La Phalange' (Monda, ohne Zeitangabe), in Poésies zuerst 1913 NRF.
erklärt: Nob. VII, 177.
dazu: Royère, 67; Lemonnier, B et M, 29.

Remémoration 50 76 78 79 83 84 85 88 92 96 101 110 111 119 122 145 162 176 182 186.
zuerst erschienen: 1893 'l'Art Littéraire' (Titel 'A ceux de l'Excelsior').
dazu: Th 146—47, 255/6, 269, 321, 322, 326; Rauh, 38; Spitzer, II, 60—62.

Chansons bas 27 28 112.
zuerst erschienen: Revue Blanche, II, 288—90; in den Poésies I + II seit 1899, 3—8 seit 1913.
übersetzt: I: Bruns, Gedichte, München 1908.
dazu: Royère, 98; Monda, 40; Cooperman, 80—82.

Billet à Whistler 107.
zuerst erschienen: 1890 nov, 'The Whirlwind' und 'La Wallonie'.

Rondel I 22 30 84 106 114.
zuerst erschienen: Poésies 1913 NRF.
kurze Erklärung: Nob VII, 179.

Rondel II 22 23 118 146 179.
zuerst erschienen: 1896 Revue Blanche 15 mars (Thibaudet); Monda: gleiches Datum 'Plume'.
kurze Erklärung: Nob VII, 177.

Petit Air I 27 43 50 95 96 99 101 103 107 110 122 186 191 193 202.
zuerst erschienen: 1894: 'L'Epreuve', nov. (Mallarmé, im Anhang der Poésies). Monda: 1895 Revue Blanche fév.
übersetzt: A. Neumann, Alt- u. neufrz. Lyrik, München 1922, p. 219 (Abdruck Nob. I, 330); Nob I, 330—1.
erklärt: Rauhut, 49 ff.
dazu: Th 52 f., 190; Rauh, 33, 40; Turquet-Milnes, 68; Gourmont, Prom. litt., 5me s., 250; Thérive, 'Opinion', 7 sept 1923 (wieder in 'Du siècle romantique' 1927, 167 ff.); Jäckel, 126 Anm.; Osmont, 27 28; Geßler, Besprechung von Rauhut, Leuvensche Bijdragen, Bijblad 19 (1927), p. 83. Anm.

Petit Air II 14 47 104 195 202 210.
zuerst erschienen: 1899 Poésies.
übersetzt: A. Neumann, Alt- u- neufrz. Lyrik, 1922, p. 219.
dazu: Th 123, 125.

Petit Air III 19 36.
zuerst erschienen: 1895 Revue Blanche, 1er fév.
übersetzt: Neumann, Alt- u. neufrz. Lyrik, 1922, p. 219.

Quand l'ombre 39—41; 33 42 46 59 71 76 84 86 99 115 116 119 121 127 136 147 153 163 197 206 210.
zuerst erschienen: 1884 Poëtes Maudits (als 'Cette Nuit').
übersetzt: (Marinetti).
dazu: Th 99, 310; Mockel, 46; Osmont, 12; Soula, Hermét, 12, Chev. 18.

Le vierge, le vivace 2 4 7 41 83 95 107 108 110 124 126 128 134 145 155 169 171 174 187 201 203.

zuerst erschienen: 1885 Revue Indépendante, mars.
übersetzt: Wiegler bei Bethge, Lyrik des Auslands, 1907 (dazu Nob. I, 322); spanisch (s. Reyes); (Marinetti).
erklärt: Mockel, 52—55 (wiedergegeben in Barre, 204—6); J. Thomas, De St. Mallarmé 'La Rev. Nouvelle', p. 21f; Spitzer, Jahrbuch für Wissenschaft und Jugendbildung, VI, 1930, 644–47; Rauhut, Anthologie der frz. Lyrik II, München 1931, p. 29f.
dazu: Th 49, 94, 106, 123, 138, 216/7, 249–51, 310, 400/1, 426; Rauh, 28; Turquet-Milnes, 25; Ghil, 226; Poizat, 82; Fay, 62/3; Lalou, 224; Soula, Herm. 12/13, 83; Vigié-Lecocq, 217/8; Rhodes, Besprechung von Soula, Coup de dés, 257; Martino, 125; Lemonnier, 30; Valéry, Variété II, 194; Raymond, 37; Pica, 158; Wyzewa, 102/3; Levinson, 32; Jäckel, 119, Anm.; Osmont, 26; Jul. Schmidt, Texterläuterungen zur frz. Lyrik, 1930 (Jena-Leipz.), 28/9.

Victorieusement fui 16—17; 4 22 24 33 34 42 70 117 118 172 177 181 191 195 203.

zuerst erschienen: 1. Version: 1886 Les Hommes d'aujourd'hui (abgedruckt: Th 285); Version der Poésies seit 1887.
erklärt: Th 285ff.; Poizat, Le Symbolisme de Baudelaire à Claudel, Paris 1919, p. 87ff.; Klemperer, GRM, 1927; Soula, Chev, 19–28.
dazu: Th 189 90, 209, 254, 414; Bonniot, Revue de France, 1929, II, 640 bis 44; Osmont, 30–31; Rauh, 41; Raynaud, 151; Royère, 49, 68; Pica, 158—9, Cooperman, 77—80.

Ses purs ongles 41—43; 9 29 32 37 88 89 103 114 123 132 134 142 143 146 174 191 197 200/1.

zuerst erschienen: ?
erklärt: Soula, Chev, 31—34.
dazu: Th 47, 214, 219, 220, 241, 243, 251, 253; Ghil 222; Poizat, 84; Raynaud, II, 146; Sior, 26; Rauh, 26; Claudel, NRF 1926, 532 Anm.; Thérive, in 'Opinion', 7 sept 1923; Nob. V, 96 Anm.; Torre 310; zu ptyx: Charpentier, NRF, 1926, 543.

La chevelure vol 15—16; 17 28 33 70 96 101 102 104 114 115 121 147 159 176 181 207.

zuerst erschienen: 1886 in La Déclaration Foraine, 'Art et Mode' 7 août.
erklärt: Soula, Chev, 35–43.
dazu: Th 69, 196, 150, 251, 321; Rauh, 35, 39; Turquet-Milnes, 39 40; Fontainas, Lignée, 100; Lalou, 249; Thérive, 'Opinion'; Torre, 309/10.

Le Tombeau d'Edgar Poe 77 98 100 107 113 118 124 127 133 139 147 157 161 166 168.

zuerst erschienen: 1877 'The Poe Memorial' (Thibaudet).
übersetzt: Bruns, Gedichte, 1908; 'Poëmes de Poe' traduction de Stéphane Mallarmé enthalten: ins Englische: traduction de Mrs. L. Ch. Moulton, p. 163/4, imitation libre de Mrs. S. H. Whitman, p. 162/3; Nob, XII; 2 mal spanisch (s. Reyes); (Marinetti).
erklärt: Nob XII.
dazu: Th 77, 212, 223, 228/9, 154; Lemaître, Les contemporains V, 1892,

43—46; Ghil, 233; Osmont, 17/18; Lemonnier, Poe et la critique, 314; Lemonnier, B et M, 361, 363; Rauh, 39; Turquet-Milnes, 49; Kahn, Symb. 146; Gourmont, Prom. litt. 3me s., 80; Soula, Hermét, 13; Martino, 124; Bernard, 270.

Le Tombeau de Charles Baudelaire 29 35 49 53 73 88 98 102 111 113 115 125 147 154 172 210.

zuerst erschienen: 1895 'La Plume' 15 janv.
übersetzt: Sigmar Mehring, Frz. Lyrik d. 19. Jh., 1900, p. 174; Bruno Kiehl beide abgedruckt bei Nob, VI, 121/2; Nobiling, VI.
erklärt: Th 308—10; Nob, VI; Lemonnier, in 'Grande Revue', 1923, p. 21 ff.
dazu: Th 88, 209, 212, 241, 243, 252, 253.

Anniversaire 28 46 54 86 95 132 135 146 159 163 202.

datiert: Janvier 1897.
zuerst erschienen: 1897 Rev. Blanche, janv, XII, p. 37.
übersetzt: Rilke, im 'Inselschiff', III, 1922, p. 175.
dazu: Th 308, 201, 212, 249, 258/60, 266, 268, 324, 155; Thérive 'Opinion'; Nob XII, 99.

Hommage-Wagner 23 24 47/8 67 81 84 104 106 118 120 141 160 161 162 178 179 204 211.

zuerst erschienen: 1886 Revue Wagnérienne, 8 janv.
erklärt: Wyzewa, 107—9; Soula, Hermét, 43—51; Jäckel, 119—20.
dazu: Th 307, 46, 68, 77, 118, 201, 212, 251, 287, 347; Turquet-Milnes, 70; Ghil, 227; Gourmont, Prom. litt, 3me s., 81; Lalou, 215; Rauh, 41, 46; Brisson, 147 f.; Dujardin, De Mallarmé au prophète Ezechiel, 1919; Winkel, 22—23.

Hommage-Puvis 125; 29 48 67 70 79 110 127 141 156 163 186 187 193 194.

zuerst erschienen: 1895 'La Plume', 31 janv.
erklärt: Soula, Hermét, 91—100.
dazu: Th 201, 241, 243, 311; Nob IX, 229.

Toute l'âme 70 77 93 123 186.

zuerst erschienen: Monda: 'Figaro' ohne Datum; in Poésies seit 1913 NRF.
übersetzt: Reyes, 365.
dazu: Turquet-Milnes, 66; Raynaud, 159; Lalou, 227; Martino, 123; Zidlas-Milner, 358.

Au seul souci 66; 9 13 23 92 96 98 114 117 127 144 156.

zuerst erschienen: Poésies 1899.
dazu: Th 241.

Tout Orgueil 33—35; 15 30 40 43 49 73 121 147 150 156 186 206.

zuerst erschienen: 1987 Revue Indépendante, janv.
erklärt: Wyzewa, 118/9; Soula, Hermét, 61—70.
dazu: Th 47, 103, 229/30; Ghil, 215; Hobohm, 128/9.

Surgi de la croupe 36—37; 21 26 30 32 38 40 105 108 127 150 154 155 159 169 176.

zuerst erschienen: 1887 Revue Indép. janv.

erklärt: Wyzewa, 119/20 (abgeschrieben von: Thompson, 20/1); Soula, Hermét, 71—77.
dazu: Th 45, 195, 252, 410; Turquet-Milnes, 20 Anm.; Ghil, 215; Gourmont, Prom., 4me s.; Lalou, 214, 215; Spitzer, II, 61 Anm.

Une dentelle 37—39; 7 27 30 31 32 40 42 49 88 95 103 106 123 142 150 153 157 172 175 182 184 193 197 200 210.
zuerst erschienen: 1887 Revue Indép. (als 'Sonnet').
erklärt: Wyzewa, 120/1 (abgeschrieben, Thompson, 21 ff.); Soula, Hermét, 79—88.
dazu: Th 113, 136, 163, 195, 249, 318; Ghil, 215; Thérive, 'Opinion'; Spitzer, II, 62 Anm.; Miomandre, 220.

Quelle soie 18—19; 27 41 47 71 95 111 115 154 159 160 176 189 194 210.
zuerst erschienen: 1885 Revue Indép, mars.
übersetzt: Fuhrmann, bei Bethge, Lyrik des Auslands, 1907, p. 174 (abgedruckt Nob, I 324); Nob. I, 325.
erklärt: Soula, Chev, 47—49; Nob. I, 324 - 5.
dazu: Th 47, 190, 192, 235; Rauh, 40; Nob, VII, 180; Royère, 68; Dujardin, De Mallarmé au prophète Ezechiel, (1919), 19/20; Grautoff, p. XVf; Osmont, 6; Thomas, 16; Torre, 309.

M'introduire 17—18; 16 24 28 45 108 117 118 138 159 181 191 208.
zuerst erschien: 1886 'La Vogue' 13—20 juin, (als 'Sonnet').
erklärt: Soula, Chev, 51—58.
dazu: Th 220, 301; Retté, 75; Lote, 395; Dujardin, De Mallarmé à Ezechiel, p. 18.

A la nue accablante 67—69; 14 16 35 44 49 64 65 96 102 108 123 130 133 141 179 182 186 191.
zuerst erschienen: Faksimile in der deutschen Zeitschrf. 'Pan', 1. Jg., 1. Heft, April—Mai 1895[1]; in den Poésies seit 1899.
übersetzt: spanisch (s. Reyes).
erklärt: Thomas, p. 18 if; (dazu: Nouvelle Revue, 1926, 15 janv.)
dazu: Th 191, 249; Rauh, 28; Royère, 105/6; Soula, Chev, 23; Charpentier NRF 1926, 544; Rambaud, NRF 1926, 550.

Mes bouquins refermés 27 35 71 79 107 111 118 122 131 136 140 171 174 176 178 191 206.
zuerst erschienen: 1887 Revue Indépentante, janv. (als 'Autre Sonnet').
dazu: Th 107, 113, 138/9, 140, 219, 230, 251, 257; Rauh, 26; Royère, 71; Lalou, 223/4; Vigié-Lecocq, 218; Soula, Chev, 58; Osmont, 29/30; Lemonnier, 365; Pica, 160—1.

Ancienne Ouverture d'Hérodiade 11 12 30 48 72 83 85 86 107 108 110 115 121 123 126 127.
zuerst erschienen: 1926, in „Nouvelle Revue Française", p. 513—16.
übersetzt: Nob. V.
erklärt: Nob V.
dazu: Bonniot, Revue de France, 1929, p. 642.

---

1) diesen Hinweis verdanke ich Herrn Dr. Rauhut.

Igitur 2 11 12 13 23 30 31 43 48 56 59 61/2 63 66 74 85 87 106 115 127 130 134 135 151 156 164 169 171 175 195 197 206.

veröffentlicht: 1925 (Gallimard).

dazu: Royère, 28, 118—26; 'Figaro', 10 oct 1925; Turquet-Milnes, 29, 45, 46; Rauh, Prosaged. 82—84, 85; Mendès, Mouvement poétique, 137/8; Claudel, NRF 1926, 532—4; Th 424, 428 Anm.; Royère, Nachwort Lettres-Zola, 71; Fontainas, Lignée, 71—73, 76—79; Souriau, 404; Marichalar, 118—21; Charpentier, Symb., 55; Fontainas, M et Hugo, 74; Hobohm, 134—36; Dujardin, Die Verherrlichung Mallarmés, Deutsche Rundschau, Bd. 204, p. 73; Régnier, Proses datées, 33; Cooperman, 27, 33—36, 64, 119—202, 255/6.

Un Coup de Dés 4 5 7 10 24 41/2 47 49 56/7 60—62 66 67 68/9 72/3 76 84/5 86 88 93 96 99/100 104 105 108 119 120 121 122 123 124 127 130/1 132 133 134 135 136 138 142 145/6 147 150 151 154 156 157 159 163 165 166 167 169/70 172/3 174 176 177 179 180 182 184 187/8 188/9 195 201 204 206 207 208 211.

veröffentlicht: 1. Version: 1897 in 'Cosmopolis', mai, VI, p. 417—28; diese Fassung liegt der Interpretation Soulas zugrunde und ist dort abgedruckt.
2. Version: 1914 Gallimard.

übersetzt: Reyes gibt an: Cansinos-Assens, in 'Cervantes' Madrid 1919.

erklärt: Th 417—34; Soula, Un Coup de Dés.

dazu: Royère, 126—33 (!), 10, 12, 15, 79, 118, 123; Th 70, 82, 124, 134, 158, 165, 213, 337, 340, 350, 355, 357, 347, 387, 392; Valéry, Variété II Gallimard 1930, 193—202; Rauhut, Valéry, München 1930 p. 54; Rauhut, Prosaged, 91—95, 84, 87; Turquet-Milnes, 49, 52, 55—60; Mockel, 24, 59, 60, 48, 61, 64, 65, 66,; Ghil, 237, 243; Gourmont, 5me s., 254; Raynaud, 164/5; Fontainas, Lignée, 73, 84, 79/80, 90, 91/2; Marichalar, 120/1; Charpentier, Symb., 56; Fay, 64; Lalou, 229—31; Soula, Hermét, 84; Fontainas, M et Hugo, 76—78; Barre, 212; Soula, Chev, 49; Hobohm, 134, 136; Martino, 128; Thibaudet, in NRF 1922, I, 202; Rhodes, Romanic Review XXIII, 3, 256—8; Clouard, 93/4; Claudel, NRF, 1926, 534; Monda-Montel: 79/80; Nob. III, 425; Jäckel, 113, 125, 126; Osmont, 34; Thibaudet, Valéry, (1929, Gallimard) 52, 61/2; Bonniot, Ig. Préface, 26/7, 28/30; Cooperman, 27, 35—36, 141, 156, 162, 203—249; Winkel 67—71.

Eine ausführliche Interpretation des Verfassers, die ausführlichste die es bisher gibt, erscheint nächstens, voraussichtlich in den „Romanischen Forschungen".

Lebenslauf

Ich, Friedrich Walter Naumann, evangelischer Konfession, bin geboren am 3. November 1910 zu Aussig in Böhmen als Sohn des 1924 verstorbenen Oberingenieurs Martin Naumann und seiner Frau Luise geb. Nowitzky. Von Ostern 1917—1920 besuchte ich die Vorschule, 1920—1922 das Elisabeth-Gymnasium in Breslau, seit Februar 1922 das Gymnasium in Hirschberg im Riesengebirge, wo ich Ostern 1929 die Reifeprüfung ablegte. Ich studierte in Marburg (Sommer 1929 bis Sommer 1930), München (Winter 1930/31, Sommer 1931), Dijon (Winter 1931/32, Sommer 1932) und Bonn (Winter 1932/33 folgende). Seit 1930 bin ich Mitglied der Studienstiftung des Deutschen Volkes, der ich die Möglichkeit des Studiums danke.
Die mündliche Prüfung fand statt am 13. Februar 1935.